

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

DJELA JURJA ČULINOVIĆA
U NATIONAL GALLERY U LONDONU

Antonija Bratković

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, v. asist.

ZAGREB, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

DJELA JURJA ČULINOVIĆA U NATIONAL GALLERY U LONDONU

Juraj Čulinović's paintings in National Gallery in London

Antonija Bratković

Juraj Čulinović renesansni je slikar petnaestog stoljeća hrvatskog podrijetla koji se školovao u radionici Francesca Squarcionea u Padovi. U ovom radu detaljno su obrađena dva njegova djela: poliptih iz crkve sv. Nikole u Padovi i *Bogorodica s Djetetom*. Oba djela čuvaju se u National Gallery u Londonu. Neposredan uvid u djela, koja se nalaze u depo Galerije i nisu lako dostupna istraživačima, stvorio je priliku za njihovu temeljitu obradu te otvorio vrata nekim novim interpretacijama. U istraživanju i izradi diplomskog rada korišteno je nekoliko povjesnoumjetničkih metoda: autopsija prilikom uvida u djela u depou National Gallery te formalna, ikonografska i komparativna analiza. Osim toga, pregledani su i obrađeni i arhivski te muzejski podaci koji se čuvaju u Research Centeru National Gallery u fondu National Gallery Archivea radi što detaljnijeg i sveobuhvatnije analize oba djela.

Čulinovićev poliptih iz crkve sv. Nikole u Padovi preko Edinburgha i Pariza, 1860. godine dolazi u zbirku National Gallery u Londonu. Ovaj poliptih sadrži deset slikanih polja s prikazima svetaca, *Imago pietatis* te Bogorodice s Djetetom. Svi prikazi nalaze se na pozlaćenoj pozadini te su vješto slikarski izvedeni. Ne postoje zapisi o izvornom izgledu poliptiha, kao ni o okviru u koji su slikana polja bila smještena, što otvara mogućnost raznih interpretacija razmjestaja slikanih polja o kojima se u radu raspravlja. Uz to, postoje i razna nagađanja oko identifikacije starije svete s palmom i knjigom, prikazane na jednom od polja. Slikarska rješenja za mnoge od prikaza Čulinović pronalazi u radovima umjetnika sjevernotalijanskog kruga.

Slika *Bogorodica s Djetetom* bogato je dekoriran prikaz dopojasno prikazane Bogorodice tipičan za padovansku školu. Bogorodica i Dijete na ovoj su slici smješteni su u iluzionirani arhitektonski okviru urešen antikizirajućim motivima u donatelijanskoj tradiciji. Cijeli prikaz pun je vjerskih simbola koji kroz vegetabilne i životinjske motive komuniciraju s promatračem-vjernikom. Osim simbola, na slici su prikazana i dva slova, »A« i »P« čije značenje već godinama intrigira istraživače.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Rad sadrži: 106 stranica, 74 reprodukcije, jedan prilog. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Juraj Čulinović, National Gallery u Londonu, poliptih iz crkve sv. Nikole u Padovi, *Bogorodica s Djetetom*, renesansa

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, v. asist., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Danko Šourek, doc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada:

Datum predaje rada:

Datum obrane rada:

Ocjena:

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. JURAJ ČULINOVIĆ - biografski podaci i povijesno-umjetnički okvir stvaranja	3
2.1. GRAD ŠIBENIK I NJEGOV RENESANSNI UMJETNIČKI KRUG PETNAESTOG STOLJEĆA	3
2.1.1. SLIKARSKA DJELATNOST U ŠIBENIKU PETNAESTOG STOLJEĆA	4
2.1.2. PRVI PODATCI O SLIKARSKOJ DJELATNOSTI JURJA ČULINOVIĆA	6
2.2. PADOVANSKI SLIKARSKI KRUG PETNAESTOG STOLJEĆA	7
2.2.1. FRANCESCO SQUARCIONE I NJEGOVA SLIKARSKA RADIONICA	8
2.2.2. JURAJ ČULINOVIĆ U PADOVI	10
2.3. ČULINOVIĆEV POVRATAK U DALMACIJU	11
2.4. POTPISANA, DOKUMENTIRANA I PRIPISANA DJELA JURJA ČULINOVIĆA	15
3. POLIPTIH JURJA ČULINOVIĆA IZ CRKVE SV. NIKOLE U PADOVI	16
3.1. OSVRT NA LITERATURU O POLIPTIHU	16
3.2. FORMALNA ANALIZA POLIPTIHA	24
3.3. IKONOGRAFSKA ANALIZA POLIPTIHA	52
3.4. KOMPARATIVNI PRIMJERI	57
3.5. PROVENIJENCIJA DJELA	64
3.5.1. PADOVA	64
3.5.2. NARUČITELJI ČULINOVIĆEVOG POLIPTIHA	66
3.5.3. EDINBURGH	67
3.5.4. PARIZ I LONDON	69
3.6. RAZMJESTA SLIKANIH POLJA POLIPTIHA	69
4. <i>BOGORODICA S DJETETOM</i> JURJA ČULINOVIĆA IZ NATIONAL GALLERY U LONDONU	78
4.1. OSVRT NA LITERATURU O SLICI <i>BOGORODICA S DJETETOM</i>	78
4.2. FORMALNA ANALIZA SLIKE <i>BOGORODICA S DJETETOM</i>	81
4.3. IKONOGRAFSKA ANALIZA SLIKE <i>BOGORODICA S DJETETOM</i>	86
4.4. KOMPARATIVNI PRIMJERI	87
5. ZAKLJUČAK	90
6. PRILOZI	93
7. POPIS ARHIVSKIH IZVORA I LITERATURE	95
8. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA	99
9. SUMMARY	106

1. UVOD

Juraj Čulinović (Skradin, 1433./ 1436.- Šibenik, 1504.) slikar je hrvatskog podrijetla čija se djela danas mogu pronaći u mnogim svjetskim muzejima poput National Gallery u Londonu, Muzeju Jacquemart-André u Parizu, Pinacoteci Sabauda u Torinu, Museu Correr u Veneciji, Galeriji Walters u Baltimoreu i mnogim drugim cijenjenim umjetničkim institucijama. U ovom radu fokus je na dva djela koja se čuvaju u National Gallery u Londonu, odnosno na poliptihu iz crkve sv. Nikole u Padovi i slici *Bogorodice s Djetetom* koja se trenutno oba nalaze u depou Galerije.

U istraživanju i izradi diplomskoga rada korišteno je više povijesnoumjetničkih metoda, počevši od autopsije oba djela u depou National Gallery u Londonu. Autopsija je napravljena je prilikom uvida u djela u depou National Gallery. Osim neposrednog kontakta s djelom te formalne analize, istraživanje se temeljilo i na ikonografskoj i komparativnoj analizi. Uz to, pregledani su i obrađeni arhivski podaci i muzejska dokumentacija koji se čuvaju u Research Centru National Gallery u Londonu u fondu National Gallery Archive.

Oba djela vjerojatno su nastala za vrijeme Čulinovićevog boravka u Padovi u radionici Francesca Squarcionea od 1456. do 1461. godine. Čulinović u Squarcioneovu radionicu dolazi 1456. godine iz Šibenika. Nakon prvotnih utjecaja šibenskog renesansnog kruga u kojem u to vrijeme dominira umjetnička figura Jurja Dalmatinca, odlazi na školovanje u Padovu. Radionica Francesca Squarcionea već je tada bila na dobrom glasu jer su iz nje izašli slikari poput Andree Mantegna i Marca Zoppa. Istraživači smatraju kako je upravo u ovom poticajnom okruženju sjevernotalijanskog kruga *quattrocenta* Čulinović naslikao svoja najbolja djela.¹

Poliptih iz crkve sv. Nikole u Padovi naručen je kao dio uređenja kapele sv. Bernardina Sijenskog pod patronatom obitelji Roberti. Ženidbenim vezama kapela u XVII. stoljeću potpada pod patronat obitelji Frigimelica te poliptih biva premješten u obiteljsku palaču. Nakon toga pisani tragovi spominju ga u Edinburghu u zbirci Jamesa Johnstona od Straitona, a na aukciji 1855. godine prelazi u zbirku Jamesa Dennistouna od Dennistouna. Nakon toga se spominje u zbirci Edmonda Beaucousina koju 1860. godine kupuje National Gallery u Londonu gdje se i danas nalazi.²

Poliptih se sastoji od deset slikanih polja od kojih središnje prikazuje *Bogorodicu s Djetetom na prijestolju*. Osim ovog prikaza, poliptih čine još i polje s prikazom *Imago pietatis* te četiri

¹ Usp poglavlje Juraj Čulinović – biografski podaci i povijesno-umjetnički okvir stvaranja

² Usp. poglavlje Provenijencija djela

polja s prikazima svetaca u punoj visini te četiri polja s dopojasno prikazanim svecima. Ne postoje zapisi o izvornom izgledu poliptiha kao ni o okviru u koji su slikana polja izvorno bila smještena, pa je tako tako još uvijek otvoreno pitanje mogućeg rasporeda polja detaljno razmotreno u ovome radu.. Poliptih je kroz svoju povijest bio složen na razne načine, ali je, temeljem komparativne analize, najvjerojatnije bio vodoravno orijentiran s *Bogorodicom s Djetetom na prijestolju* kao središnjim prizorom iznad koje se nalazio prikaz *Imago pietatis*. Oko Bogorodice, u donjem registru, u tom slučaju bili su poslagani svetački likovi u punoj figuri, a iznad njih dopojasno prikazani sveci. Razni autori davali su različita rješenja za razmještaj prikaza svetaca. Prijedlog rekonstrukcije razmještaja slikanih polja temeljen na dimenzijama slikanih polja i iznesen u ovome radu sugerira mogućnost rasporeda u kojem bi se u donjem registru nalaze prikazili (s lijeva na desno): sv. Antuna Padovanskog, sv. Bernardina Sijenskog, sv. Ivana Krstitelja i sv. Petra Mučenika, dok bi se u gornjem registru nalazili (s lijeva na desno): sv. Katarina Aleksandrijska, sv. Jeronim, nepoznata svetica i sv. Sebastijan. Ovakav raspored temelji se na dimenzijama slikanih polja koja se svojom širinom slažu u okomitoj osi gornjeg i donjeg registra, pa bi tako slikana polja s prikazima punih figura svetaca bila nadvišena slikanim poljima s dopojasno prikazanim svecima koja su jednako široka. Uz to, ikonografska hijerarhija svetaca u korelaciji je s veličinom slikanog polja na kojem je svetac prikazan te se ti sveci nalaze bliže središnjem polju.

Još uvijek stoji otvoreno i pitanje identifikacije prikaza starije ženske svetice koja kao attribute ima knjigu i palminu granu. Ona se u katalogu National Gallery imenuje kao »nepoznata svetica«. Kroz povijest je bila identificirana kao sv. Cecilija ili sv. Doroteja, ali ni jedna od tih identifikacija nije u potpunosti objasnila ovaj prikaz.

Slika *Bogorodica s Djetetom* koja se čuva u National Gallery u Londonu nije potpisano djelo, već je Čulinoviću atribuirano na temelju komparativne analize. Uz to, ne postoji mnogo zapisa o provenijenciji djela. Poznato je samo da ga je 1874. godine kupila National Gallery u Londonu s ostatkom zbirke Baker.³ Kompozicijska rješenja slike te impostacije likova imaju razne modele koji su proizašli iz donateljanske tradicije. Postoje nesuglasja istraživača oko slova »A.« i »P.« koja su ispisana uz bočnie rubove slike. Iako su neki povjesničari umjetnosti u njima vidjeli mogućnost slikareva potpisa, vjerojatnija je mogućnost da se ovdje kraticama sugerira citat iz Ivanova *Otkrivenja*: *Ego sum Alpha et Omega principium se finis* (Otkr 1, 8).

³ Usp. poglavlje Osvrt na literaturu o slici *Bogorodica s Djetetom*

2. JURAJ ČULINOVIĆ - biografski podaci i povijesno-umjetnički okvir stvaranja

Juraj Čulinović (*Sclavonus, Dalmaticus, Squarcioni Scholaris, Squarcioni Discipulus*) u stranoj literaturi poznat i kao Giorgio ili rjeđe Gregorio Schiavone,⁴ slikar je hrvatskog podrijetla koji je svoja najbolja djela naslikao pod okriljem padovanske radionice slavnog renesansnog majstora Francesca Squarcionea (1397.- Padova, 1468.) oko sredine XV. stoljeća.

Ovaj, prema Milanu Pelcu najistaknutiji hrvatski slikar XV. stoljeća,⁵ rođen je između 1433. i 1436. godine u Skradinu kod Šibenika.⁶ Iako nije poznata točna godina slikareva rođenja, spomenuti okvir od tri godine jasno je naznačen ugovorom koji Čulinović 7. prosinca 1458. godine sklapa sa Francescom Squarcioneom. U tom dokumentu Čulinović izjavljuje: »[...] se fore etatis annum XXII, minore tamen annis XXV [...]«,⁷ što bi značilo da je u vrijeme pisanja dokumenta Čulinović imao između 22 i 25 godina. U Skradinu nije dugo živio. Već vjerojatno u djetinjstvu odlazi u Šibenik, grad gdje su njegov otac Toma te stričevi Nikola i Juraj imali imanja.⁸

2.1. GRAD ŠIBENIK I NJEGOV RENESANSNI UMJETNIČKI KRUG PETNAESTOG STOLJEĆA

Grad Šibenik već se jako rano počeo razvijati kao slobodni primorski grad. Od 1298. godine on postaje biskupsko sjedište, a od 1379. godine ima i svoje statute. Neovisnost gubi 1412. godine kada, zajedno sa Skradinom, potpada pod vlast Mletačke Republike.⁹ Pod njezinom će vlašću šibenska komuna, kao i svi ostali dijelovi Dalmacije poput Brača, Hvara, Trogira, Splita i mnogih drugih, ostati do sloma Republike 1797. godine.¹⁰ Osim mletačke vlasti, povijesni okvir razvoja umjetničkih ličnosti ovog srednjodalmatinskog grada bio je označen i osmanskim napadima koji postaju sve snažniji nakon pada Bosne 1463. godine.¹¹ Naime, kako piše Kristijan Juran: »Venecija se nije znala suprotstaviti turskim kopnenim snagama, [...] u dalmatinsku pokrajinu nije mnogo

⁴Usp. Duško Kečkemet, »Čulinović, Juraj«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti: svezak 1 A-Ćus*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1959., str. 753.

⁵Usp. Milan Pelc, *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007., str. 449.

⁶Usp. Duško Kečkemet, *Enciklopedija*, 1959., str. 753.

⁷Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku«, u: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 43 (1920.), str. 117., bilj.1

⁸Usp. Isto, str. 117.

⁹Usp. Anđelo Uvodić, *Juraj Čulinović (Giorgio Schiavone) - Dalmatinski slikar XV stoljeća*. Split: Galerija umjetnina Primorske banovine, 1933., str. 15.

¹⁰Usp. Kristijan Juran, *Otok Murter u razdoblju mletačke uprave (1412.-1797.)*, doktorski rad, Zadar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zadru, 2008., str. 14.

¹¹Usp. Isto, str. 15.

ulagala, štoviše, tijekom 15. i 16. stoljeća iz njezine je blagajne više uzimala, nego što joj je investicijama vraćala.«¹² Usprkos ne baš poticajnim financijskim uvjetima i osmanskoj opasnosti koja je prijetila s istoka, umjetnička produkcija XV. stoljeća doživljava procvat. Komunikacija s Venecijom i njezinim umjetničkim krugovima nije mogla ne ostaviti traga na umjetničkoj produkciji teritorija koje je imala u vlasti.

Cijelo područje Dalmacije počinje se u razdoblju između 1350. i 1370. godine u umjetničkom smislu intenzivnije razvijati, što stvara uvjete za nastanak novih umjetničkih profila te lokalnih tipičnosti renesanse tog podneblja. Osvrt na slikarstvo ranijeg, romaničkog razdoblja, kako piše Kruno Prijatelj, ne donosi previše očuvanih djela prema kojima bismo mogli govoriti o lokalnim značajkama.¹³ Upravo iz tog razloga, novi umjetnički val još više dobiva na značenju, dovodeći slikarstvo istočne obale Jadrana u korak s novim, suvremenim težnjama onoga vremena. Renesansna strujanja *quattrocenta* u Dalmaciji mogu se raščlaniti na dvije glavne grane: dok Dubrovnik uspijeva zadržati kontinuitet slikarskih stvaranja do sredine XVI. stoljeća, ostali dalmatinski gradovi, većinom srednjodalmatinski, taj kontinuitet gube sredinom XV. stoljeća, na nekim područjima i ranije.¹⁴

Šibenska umjetnička strujanja petnaestog stoljeća, okupljena oko Jurja Dalmatinca kao središnje figure srednjodalmatinske renesanse, mladog su Čulinovića morala potaknuti i ohrabriti u njegovim umjetničkim ambicijama i težnjama.

2.1.1. SLIKARSKA DJELATNOST U ŠIBENIKU PETNAESTOG STOLJEĆA

Godine 1444., kako piše Kolendić, slikarstvo šibenskog kraja dobiva dodatni poticaj u vidu novih građanskih donatora koji na sebe preuzimaju trošak svodova kapela, obiteljskih oltara te počinju intenzivnije naručivati votivne slike.¹⁵ U takvom okruženju javljaju se mnoge slikarske figure *quattrocenta* koje će ostaviti svoj trag na domaćoj slikarskoj sceni. Kruno Prijatelj, kao prvu takvu ličnost s kraja *trecenta* i samog početka *quattrocenta*, stavlja umjetnika kojeg je 1965. godine Ivo Petricioli nazvao »Majstorom tkonskog raspela«. Ovom umjetniku u Šibeniku se mogu pripisati dva djela: poliptih iz dominikanskog samostana (stradao u Drugom svjetskom ratu) i *Bogorodica s*

¹²Isto, str. 15.

¹³Usp. Kruno Prijatelj, »Prilog poznavanju zadarskog i šibenskog slikarstva XV. stoljeća - Zapažanja uz sliku Bogorodice s Djetetom u franjevačkoj crkvi u Zadru«, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 8 (1954), str. 67.

¹⁴Usp. Isto, str. 67.

¹⁵Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku«, u: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 43 (1920.), str. 117.

Djetetom pronađena u crkvi sv. Križa. Slikarski izraz ovog slikara očituje se kombinacijom mletačkog stila XIV. stoljeća i, kako navodi Prijatelj: »[...] nekim izrazitim osobnim crtama«.¹⁶

Početkom petnaestog stoljeća na likovnoj sceni pojavljuje se Nikola Vladanov. Njegov rad ugrubo se može ograničiti 1409. i 1466. godinom. U tom razdoblju ovaj, očigledno produktivan slikar, radi nekoliko djela: poliptih koji se nekad nalazio u crkvi sv. Grgura (jedino sačuvano djelo, danas u zbirci crkvenih umjetnina u crkvi sv. Barbare u Šibeniku), poliptih za bratovštinu sv. Mihovila u crkvi sv. Trojstva, poliptih za oltar sv. Pavla u crkvi sv. Franje te zastave za bratovštinu Gospe od Milosrđa.¹⁷

Još jedna ličnost čiji se opus mora uzeti u obzir je i Blaž Jurjev Trogiranin. Iako se ne može sa sigurnošću tvrditi da je ovaj umjetnik djelovao ili živio u Šibeniku, njegova dva djela: *Bogorodica s Djetetom* i poliptih iz šibenske crkve sv. Krševana¹⁸ zasigurno zaslužuju svoje mjesto u pregledu šibenske slikarske aktivnosti toga vremena.

Prema arhivskim podacima 1448. godine u Šibeniku nastaju dva poliptiha istaknutog slikara Dujma Vuškovića Marinova Splićanina: poliptih za kapelu sv. Martina u crkvi sv. Franje i poliptih Jurja Radoslavčića za katedralu.¹⁹ S njim na ovim poliptisima surađuje, vjerojatno u drvorezbarskom radu, Antun Restinović.²⁰ Ova dva slikara imala su poslovnu zajednicu. Naime, 17. veljače 1455. godine, nakon što je Vušković prekinuo dugogodišnju suradnju s Ivanom Petrovim iz Milana, sklopili su ugovor u Splitu o udruzi u kojoj će svi radovi nastali u idućih pet godina biti smatrani zajedničkim, što je značilo podjelu troškova i dobiti po pola između dva umjetnika.²¹

Njegov sin, Marinko ili Marinelo Vučković, kako ga naziva Hilje u svom članku *Dva popisa dobara splitskih slikara iz 15. stoljeća*, bio je obrazovan kao slikar, premda postoji velika mogućnost da se nikad nije bavio slikanjem.²² Njegova uloga u umjetničkim krugovima XV. stoljeća većinom je bila ona zastupnika Francesca Squarcionea u parnici s Čulinovićem te kao strastvenog kolekcionara.²³

Oslikane prozore i stakla na rozeti crkve sv. Franje 1438. godine radi Franjo Jurjev iz Dubrovnika. Dokumenti još spominju imena Lovre Mihetića koji se javlja kao autor uskrсне svijeće

¹⁶Kruno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca«, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 3-6, (1982.), (Zbornik radova sa skupa *Juraj Matejev Dalmatinac*), str. 244.

¹⁷Usp. Isto, str. 245.

¹⁸Usp. Isto, str. 245.

¹⁹Usp. Isto, str. 246.

²⁰Usp. Isto, str. 246.

²¹Usp. Emil Hilje, »Dva popisa dobara splitskih slikara iz 15. stoljeća«, u: *Radovi zavoda povijesnih znanosti HAZU u Zadru*, sv. 49 (2007.), str. 292-293.

²²Usp. Isto, str. 289

²³Usp. Isto, str. 317.

za bratovštinu sv. Duha²⁴ te Mattea Tamburina koji: »[...]1486. izvodi neke radove za gradskog kneza Nikolu Arimoda, a 1494. poliptih za šibenskog građanina Jeronima Simeonića.«²⁵

Osim poznatih ličnosti toga razdoblja, postoji i nekoliko likovnih djela nepoznatih autora koje treba spomenuti u okviru šibenske renesanse. To su: slikano raspelo gotičkog stila petnaestog stoljeća iz samostana sv. Lucije, te dva slikana polja s nestalih poliptiha, odnosno *Madonna na drvetu* (Kruno Prijatelj navodi da se čuva u Gradskom muzeju) i lik sv. Nikole,²⁶ *Bogorodica s Djetetom* iz samostana sv. Franje te ona iz franjevačke crkve na Krapnju.²⁷

2.1.2. PRVI PODATCI O SLIKARSKOJ DJELATNOSTI JURJA ČULINOVIĆA

Doselivši se još kao mladić u Šibenik, Čulinović je vjerojatno stupio u radionicu Dujma Marinova Vuškovića kao svog prvog učitelja.²⁸ Ovaj splitski slikar u literaturi se može pronaći pod više imena. Kukuljević ga u svojim radovima naziva Miroslavićem, dok ga kod Miagostovicha možemo pronaći pod imenom Micković.²⁹ Međutim, treba spomenuti da kasniji autori, poput Krune Prijatelja, Grge Gamulina i Cvite Fiskovića, slikara uvijek navode kao Dujma. Arhivski podaci koje 1920. godine donosi Petar Kolendić Vuškovićevu prisutnost u Šibeniku spominju četiri puta: godine 1442. slika neku uljanu sliku; 9. listopada 1448. godine obvezuje se naslikati poliptih za kapelu sv. Martina uz crkvu sv. Franje i novi oltar plemića Jurja Radoslavčića u katedrali (ugovor ponovo potpisan 1451. godine); godine 1452. radi zastavu šibenskog bratstva Nove crkve.³⁰ Splitski arhivi ga spominju 1429. godine kad je, u suradnji sa slikarom Ivanom Petrovim iz Milana (Fisković ga u članku imenuje kao Pavla Ivanova), oslikao i zlatnom bojom ukrasio kasnogotičku kapelu sv. Duje podignutu dvije godine ranije.³¹ Umjetnička aktivnost spominje se i u listopadu 1453. godine kada je primio: »[...] u svoju slikarsku radionicu 16-godišnjeg Stjepana, sina Dragića Medoševića iz Grahova, da ga tokom četiriju godina uči slikarstvo.«³² Nakon njega, 1456. godine u svoju radionicu prima i sina poznatog dubrovačkog slikara Ivana Ugrinovića Zornelića.³³ U radu su već ranije spomenuta dva poliptiha koje se Vušković obvezuje napraviti ugovorom sklopljenim 19. listopada 1448. godine: onaj obitelji Radoslavčić za katedralu i onaj za kapelu sv. Martina uz crkvu

²⁴Usp. Kruno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska zbivanja«, 1982., str. 246.

²⁵Isto, str. 246.

²⁶Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, (1954?), str. 7.

²⁷Usp. Kruno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska zbivanja«, 1982., str. 247.

²⁸Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 9.

²⁹Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 117.

³⁰Usp. Isto, str. 118.

³¹Usp. Cvito Fisković, »Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima«, u: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 52/1935-1949, Split, 1954., str. 191.

³²Isto, str. 192.

³³Usp. Joško Belamarić, »Nove potvrde za Dujma Vuškovića«, u: Joško Belamarić, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split: Književni krug, 2001., str. 318.

sv. Franje.³⁴ Prvi od spomenutih, poliptih za koji se Vušković obvezao da će ga izdjelati i naslikati za šibenskog plemića Jurja Radoslavčića, obvezao se izraditi u suradnji s Antunom Restinovićem. Međutim, 28. srpnja 1449. godine Restinović umire pa Vušković radi novi ugovor s drugim splitskim rezbarom, prema Cviti Fiskoviću vjerojatno se radi o Antunu Hmeliću. U ugovoru se spominje rezbarev rad na svetačkim likovima i ukrasima za poliptih.³⁵ Joško Belamarić u članku *Nove potvrde za Dujma Vuškovića* u opusu ovog slikara spominje još tri djela: poliptih u petrogradskom Ermitažu,³⁶ *Ugljanski poliptih*³⁷ i freske s prikazom evanđelista na svodu Boninovog ciborija sv. Dujma.³⁸

Moguće je, kako piše Kolendić, da je na poliptihu za Jurja Radoslavčića radio i mladi Čulinović. Autor ovu pretpostavku potkrepljuje tužbom koju Čulinović 19. siječnja 1467. godine podiže protiv Marinka, sina Dujma Vuškovića, i plemića Radoslavčića zbog neke slike.³⁹ Drugi ugovor koji daje naslutiti da je Čulinović svoju prvu umjetničku naobrazbu počeo baš pod budnim okom splitskog majstora je prvi ugovor sklopljen s Francescom Squarcioneom. Prema njemu, Čulinović u radionicu ulazi kao »upućen slikar«. U ugovoru ga se naziva Šibenčaninom što potvrđuje da su se on i Vušković u isto vrijeme nalazili u ovom gradu te, indirektno, da je vjerojatno u Šibeniku i učio zanat.⁴⁰

2.2. PADOVANSKI SLIKARSKI KRUG PETNAESTOG STOLJEĆA

Razmišljajući o idealnom gradu za renesansnog umjetnika, Padova petnaestog stoljeća zasigurno bi bila na samom vrhu takvog popisa. S jedne strane, to je grad koji je već 1222. godine imao sveučilište osnovano od strane grupe bolonjskih studenata i profesora prava. Mnogi humanisti s prijelaza XIV. na XV. stoljeće, poput Guarina da Verona (Verona, 1374.- Ferrara, 1460.) i Vittorina de Feltre (Feltre, 1378.- Mantova, 1446.), studirali su upravo na padovanskom sveučilištu.⁴¹ S druge strane, antička tradicija i nasljeđe bili su veoma važni njezinim građanima.⁴² Prema legendi, Padovu

³⁴Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 118.

³⁵Usp. Cvito Fisković, »Nekoliko dokumenata«, 1954., str. 192.

³⁶Usp. Joško Belamarić, »Nove potvrde«, 2001., str. 318.

³⁷Usp. Isto, str. 320.

³⁸Usp. Isto, str. 317.

³⁹Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 120.

⁴⁰Usp. Isto, str. 122.

⁴¹Usp. Brigit Blass-Simmen, »Cultural Transfer in Microcosm, Padua and Venice: An introduction«, u: *Padua and Venice: Transcultural Exchange in the Early Modern Age*, (ur.) Brigit Blass-Simmen, Steffen Weppelmann, Berlin, Boston: Walter ed Gruyter GmbH, 2017., str. 3.

⁴²Usp. Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich, called Giorgio Schiavone (?1433/6-1504) The Virgin and Child«, u: *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his Contemporaries* (London, british Museum, 23.1.-18.4.1998.), (ur.) Hugo Chapman, London: British Museum Press, 1998., str. 12.

su osnovali građani Atene⁴³, što daje dodatnu dimenziju padovanskoj povezanosti s kulturom antike. Ovaj spoj obrazovanja i antičke tradicije pokazao se kao plodno tlo za razvoj umjetničke škole. Grad je izgubio svoju neovisnost 1405. godine nakon dugog i iscrpljujućeg rata protiv Mletačke Republike. Ovakav razvoj događaja stvorio je jake veze između odavno uspostavljene venecijanske društvene i intelektualne elite te padovanskog sveučilišta. Veza se još više produbila 1434. godine kad je zakonom omogućeno svim Mlečanima, koji to žele, da nesmetano studiraju na padovanskom sveučilištu.⁴⁴ Međutim, tijekom 1440-ih i 1450-ih Padova se približava Veneciji u svojim umjetničkim inovacijama.

Padovansko slikarstvo *quattrocenta* temeljilo se na snažnim utjecajima firentinskog slikarstva ranog XIV. stoljeća. U tom razdoblju Giotto je naslikao freske za kapelu Arena. Sredinom XV. stoljeća, 1430-ih i 1440-ih, u Padovi borave i rade Filippo Lippi i Paolo Uccello.⁴⁵ Na uspon padovanske umjetničke scene sredine XV. stoljeća najveći je utjecaj imao boravak i radovi Donatella u Padovi nastali između 1443. i 1453. godine kada radi spomenik *Gattamelata* i brončani oltar za crkvu sv. Antuna Padovanskog, zvanu i Il Santo.⁴⁶

Utjecaj Padove, ali i sjeverne Italije općenito, naglašava Rauch u članku *Renaissance Painting in Venice and Northern Italy*, počinje jačati u drugoj polovici XV. stoljeća.⁴⁷ Njezin utjecaj sažima Berenson u knjizi *Talijanski slikari renesanse*: »Od svih Talijana koji su u trećoj četvrti petnaestoga vijeka još bili mladi, nema nijednog istaknutijeg slikara koji se ne bi sam bio školovao u Padovi ili učio kod nekoga koji se netom otuda vratio.«⁴⁸ Rauch piše kako se ovaj razvitak autonomije umjetničkih centara u sjevernoj Italiji najviše ogleda u tri grada: Padovi i Mantovi, ponajviše u radu Andree Mantegne, i Veneciji gdje je radila obitelj Bellini.⁴⁹

2.2.1. FRANCESCO SQUARCIONE I NJEGOVA SLIKARSKA RADIONICA

Kao glavna radionica padovanske slikarske škole istaknula se ona Francesca Squarcionea. Francesco di ser Giovanni Squarcione bio je osobnost za sebe. Bernard Berenson ovako ga opisuje: »Ne znamo do koje je mjere Skvarčione bio slikar, ali je poznato da je preuzimao nacрте i slike što su ih izrađivali ljudi u njegovoj službi. Također bio je trgovac starinama; i njegov su dućan

⁴³Usp. Brigit Blass-Simmen, »Cultural Transfer«, 2017., str. 5.

⁴⁴Usp. Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich«, 1998., str. 13.

⁴⁵Usp. Claire Van Cleave, *Master Drawings of the Italian Renaissance*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007., str. 68.

⁴⁶Usp. Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, London: Yale University Press, 1993., str. 174.

⁴⁷Usp. Aleksander Rauch, »Renaissance Painting in Venice and Northern Italy«, u: *The Art of the Italian Renaissance: architecture, sculpture, painting, drawing*, (ur.) Rolf Toman, Potsdam: h.f. Ullmann publ. GmbH, 2015., str. 351.

⁴⁸Bernard Berenson, *Talijanski slikari renesanse*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1959. [prvo izdanje 1936.], str. 225.

⁴⁹Usp. Aleksander Rauch, »Renaissance Painting«, 2015., str. 351.

posjećivali otmjeni ljudi na proputovanju kroz Padovu i humanisti koji su predavali na slavlrenom sveučilištu toga grada.«⁵⁰ Njegov opus, koji je do danas ostao sačuvan, nije velik. Od sigurnih djela, poznata su samo dva: prvo je potpisana *Bogorodica s Djetetom* koja se čuva u Staatliche Museen u Berlinu,⁵¹ a drugo poliptih *De Lazara* za koji je dokumentacija ostala sačuvana.⁵² Squarcionea se prvi put u dokumentima naziva slikarom 1426. godine, iako je do 1423. godine već sigurno bio u slikarskom cehu. Prvotni umjetnički utjecaji na koje je naišao vjerojatno su bila snažna slikarska i kiparska strujanja iz Firence. U dokumentima se spominje kako je 1434. godine bio u komisiji, zajedno s Filippom Lippijem, s ciljem prosudbe djela nekog suvremenog slikara. Ne smije se mimoći niti utjecaj Paola Uccella, kao još jedan izvor motiva i smjernica u Squarcioneovom radu, ali ni utjecaj Donatellove skulpture⁵³ koji se može vidjeti gotovo u svakom segmentu novonastale radionice. Squarcioneov stil često se uspoređuje s onim Mantegne i njegovih učenika. Međutim, ovakva usporedba može biti nezahvalna, jer spomenuti slikari pripadaju generaciji iza svog učitelja te bi se Squarcionea trebalo gledati u kontekstu s Pisanellom i Jacopom Bellinijem koji su, obojica, bili slikari sjeverne Italije. U takvom okviru, Squarcionea se može vidjeti kao: »[...] stručnjaka za perspektivu i skraćanja kojem su se divili [...]«.⁵⁴

Vittorio Lazzarini i Andrea Moschetti pišu kako je Squarcioneova radionica imala veliku ulogu u umjetnosti petnaestog stoljeća, i to ne samo u Padovi, već je okupljala umjetnike iz raznih regija željne da nauče »klasični stil drevne ljepote«.⁵⁵ Temelji Squarcioneove škole bili su duboko utkani u antičku tradiciju i repertoar klasičnih motiva. Ono što je mlade umjetnike privlačilo u njegovu radionicu bilo je mnoštvo odljeva antičkih skulptura, modela i crteža koji su mogli poslužiti kao predmeti studiranja i proučavanja.⁵⁶ Lamberto Donati 1930. godine opisuje stil koji u svojim radovima, a potom i radovima svojih učenika, preferira Squarcione. Prema njemu, talijansko slikarstvo u vrijeme Francesca Squarcionea bilo je srednjovjekovno slikarstvo. Njegova djela XV. stoljeća još su uvijek sadržavala određene, gotovo nepromjenjive, elemente: središnja figura je uvijek veća od ostatka te se oko nje nalaze sveci koji stoje poredani gotovo kao vojska; Bogorodica koja sjedi na prijestolju uvijek s ozbiljnim izrazom lica nikad ne doživljava majčinski osmijeh, dok oko nje lete sitni anđeli... Donati piše kako je moguće da se u jednoj mjeri Squarcioneova zasluga nalazi u tome što se nakon jakog osjećaja umora od tradicionalnog na kojem je on inzistirao, stvorila snažna reakcija upravo u njegovom krugu, u likovima i djelima Carla Crivellija i Andree

⁵⁰Bernard Berenson, *Talijanski slikari*, 1959. [prvo izdanje 1936.], str. 207-208.

⁵¹Francesco Squarcione, *Bogorodica s Djetetom*, c.1448., drvo, 80 x 68 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

⁵²Francesco Squarcione, poliptih *De Lazara*, 1449-1452., drvo, 175 x 220 cm. Museo Civico, Padua.

⁵³Usp. James H. Beck, *Italian Renaissance Painting*, Köln: Könemann, 1999., str. 100.

⁵⁴James H. Beck, *Italian Renaissance*, 1999., str. 100.

⁵⁵Usp. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV«, u: *Nuovo Archilivo veneto*, tomo XV, parte I NS, 8 (1908.)15, 1908., str. 113.

⁵⁶Usp. Brigit Blass-Simmen, »Cultural Transfer«, 2017., str. 6.

Mantegna koji su se razvijali kao osebujne jedinstvene pojave.⁵⁷ Ovakav, pomalo grub, opis radionice ne može se općenito primijeniti na sve istraživače koji su se bavili ovom temom. Campbell i Koering na Squarcioneovu radionicu gledaju kao na neku vrstu slikarskog odgovora na Donatellov renesansni poticaj preko skulpture: »Više nego što su 'pod utjecajem' Donatella, koliko god bili naivni i fanatični, *squarcioneschi* stvaraju nešto u potpunosti novo i strano u duhu toskanske umjetnosti i organskoj vitalnosti venecijanske tradicije, od Vivarinija do Giovannija Bellinija.«⁵⁸

2.2.2. JURAJ ČULINOVIĆ U PADOVI

Dolazak Jurja Čulinovića u radionicu Francesca Squarcionea nije bio neočekivan potez mladog i ambicioznog slikara. Berenson donosi svoje viđenje atmosfere umjetničkih krugova u kojima se kretao Čulinović: »[...] kako je svima moralo goditi laskavo odobravanje humanista, lako ćete shvatiti zašto je sve mlado i talentirano žurilo u Skvarčonovu slikarsku radionicu. Ondje je svaki naučio ono što se naponom vlastite energije još moglo ucijepiti njegovu talentu koji je već bio izmijenjen ranijim školovanjem kod nekog domaćeg učitelja.«⁵⁹

Kada bi novi učenik ulazio u renesansu radionicu nekog slikarskog majstora, ugovor koji bi sklopio s njim većinom je bio jednak među svim učenicima. Generalno, to je bio ugovor u kojem se majstor obvezuje hraniti i odijevati učenika, dok će učenik pratiti majstorove zahtjeve i neće krasti ili od njega bježati. Ugovor se većinom sklapao na četiri godine, ali mogao je biti i u trajanju od dvije do osam godina.⁶⁰

Upravo takav ugovor 28. ožujka 1456. godine potpisuju Juraj Čulinović i Francesco Squarcione. Ugovor je bio obvezujuć za naredne tri i pol godine te se ovim ugovorom Čulinović odriče bilo kakve naknade i nakon prve godine »službe«, što nije slučaj kod svih majstorovih učenika, kao što je na primjer Michele koji u majstorovu radionicu dolazi neposredno prije Čulinovića.⁶¹ Istim ugovorom Squarcione se obvezao da će Čulinoviću za rad dati stan, hranu, odjeću te ga: »[...] podučiti svojem umijeću i njegovim 'tajnama'.«⁶² Čulinović je tri puta obnavljao svoj ugovor, svaki put ga ponovo potvrđujući za vrijeme koje je još imao odraditi. Ugovori su se

⁵⁷Usp. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi«, 1908., str. 3.

⁵⁸Stephen J. Campbell, Jeremie Koering, »In search of Mantegna's Poetics: An introduction«, u: *Andrea Mantegna: Making Art (History)*, (ur.) Stephen J. Campbell, Jeremie Koering, Oxford: Wiley-Blackwell, 2015., str. 10.

"Rather than being 'influenced' by Donatello, however, the naive and fanatical *squarcioneschi* make something entirely new and alien to the spirit of both Tuscan art and the organic vitality of the Venetian tradition, from Vivarini to Giovanni Bellini."

⁵⁹Bernard Berenson, *Talijanski slikari*, 1959. [prvo izdanje 1936.], str. 225.

⁶⁰Usp. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, Nicolais Penny, *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven, London: Yale University Press, National Gallery Publication Limited, 1991., str. 136.

⁶¹Usp. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi«, 1908., str. 107.

⁶²Milan Pelc, *Renesansa*, 2007., str. 449.

svaki put potpisivali i sastavljali pred javnim bilježnikom u *Ufficio delle vettovaglie de Padova*. Prva obnova ugovora dogodila se 13. kolovoza iste godine kod bilježnika Moise Saracca.⁶³ Postoje neslaganja oko datuma drugog ugovora u literaturi. Kako je navedeno, Vittorio Lazzarini u članku *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*. kao datum donosi 13. kolovoza 1456. godine, dok Kruno Prijatelj u monografiji *Juraj Čulinović* kao datum ugovora daje 14. kolovoza.⁶⁴ Novi ugovori obojici potpisnika davali su ista prava i zaduženja kao i prvi, a od njega su se razlikovali, prema Prijatelju, samo u formulacijama tih zaduženja.⁶⁵

Postoji nekoliko mogućih datuma, odnosno godina, Čulinovićeva povratka u Dalmaciju. Prijatelj u svojoj monografiji o slikaru donosi mišljenja Lazzarinija, koje kasnije preuzimaju i drugi autori, da je Čulinović u Padovi mogao boraviti do 1462. godine. Međutim, Hilje donosi podatak kako se slikar godinu dana ranije slikar pojavljuje u Zadru.⁶⁶ Prema dokumentima koje donosi Kolendić, Čulinovićev povratak najvjerojatnije se dogodio 1460. godine. Na to upućuje dokument od 11. travnja 1471. godine gdje ga se naziva građaninom Šibenika, a u to vrijeme građansko se pravo u tom gradu moglo steći jedino nakon jedanaest godina boravka u njemu.⁶⁷

Teško je govoriti o dataciji ijednog sačuvanog ili pripisanog Čulinovićeva djela, jer nisu još pronađena niti u jednom dokumentu. Međutim, većina povjesničara umjetnosti i istraživača Čulinovićevog djelovanja smatra da su tijekom ove »padovanske faze« nastala najbolja od njegovih, do sada nam poznatih, likovnih djela.⁶⁸

2.3. ČULINOVIĆEV POVRATAK U DALMACIJU

Nakon povratka iz Padove, Čulinović se u dalmatinskim dokumentima prvi puta spominje 1461. godine u Zadru. Nakon toga se 1463. nalazi u Šibeniku: »[...] gdje je, čini se, uz kraće prekide, ostao do svoje smrti 6. prosinca 1504.«⁶⁹ Iz ovog razdoblja Čulinovićeva života ostali su sačuvani mnogi dokumenti o njegovim poslovnim i privatnim aktivnostima. Njih donosi Petar Kolendić u svom članku *Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku* iz 1920. godine. Ove dokumente moglo bi se podijeliti u četiri skupine: dokumenti koji se tiču parnice s Francescom Squarcioneom, dokumenti o Čulinovićevom slikarskom djelovanju u Dalmaciji, dokumenti o poslovnim aktivnostima te dokumenti o privatnom životu slikara.

⁶³Usp. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi«, 1908., str. 108.

⁶⁴Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 15.

⁶⁵Usp. Isto, str. 15.

⁶⁶Usp. Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1999., str. 141.

⁶⁷Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 16.

⁶⁸Usp. Kruno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska zbivanja«1982., str. 238.

⁶⁹Isto, str. 238.

Squarcioneova parnica s Čulinovićem započela je već 1462. godine, netom nakon njegovog povratka u Dalmaciju. Naime, 16. listopada te godine: »[...] izdao je Squarcione punomoć Gianfrančesku Grisinu, beležniku i kancelaru zadarske opštine, da mu kod Čulinovića, o kome je čuo da se zadržava u Zadru, pridigne [...] novce i predmete, koje je po ranijoj nagodbi, gde su ih slikar Pietro de Mazzi i naš Đorđe Orsini, i onako morao vratiti majstoru.«⁷⁰ Spomenuti Gianfrancesco Grisini bio je sin kancelara grada Zadra.⁷¹ Squarcione optužuje Čulinovića da je ukrao nekoliko crteža u koje ubraja i: »[...] Pollaiuolov crtež s nekoliko golih likova.«⁷² Kolendić utvrđuje da Grisini najvjerojatnije Čulinovića nije ni našao u Zadru, jer je 2. ožujka 1463. godine Čulinović u Šibeniku već uzeo pod svoje okrilje jednog učenika, Mihajla, sina Stipe Stipšića, hrvatskog plemića.⁷³ Iduće godine Squarcione angažira novog zastupnika, Marinella, u nadi da će uspjeti riješiti slučaj.⁷⁴ Vjerojatno nakon toga, 18. lipnja 1464. godine, Squarcione u Padovi upoznaje Marinka Vuškovića te mu izdaje punomoć da u Šibeniku može od Čulinovića, u njegovo ime, preuzeti stvari.⁷⁵ Emil Hilje uz ovaj navod još dovodi u pitanje spominjanje Pollaiuolovih crteža u ovom dokumentu, čime se suprotstavlja tumačenju Krune Prijatelja koji te crteže pogrešno veže uz ovaj dokument. Hilje dalje navodi kako se dotični crteži aktova spominju tek u ispravi od 2. siječnja 1475. godine.: »[...] gdje se izrijeком navodi da je karton s Pollaiuolovim aktovima Squarcione posudio Marinelu, a da je osamnaest crteža (nedefiniranog sadržaja) Marinelo kao Squarcioneov zastupnik preuzeo od Čulinovića.«⁷⁶ Kako je Marinko Čulinovića tužio tek negdje početkom 1467. godine, Kolendić pretpostavlja da je ovaj do dobra pokušao doći izvan suda, pošto se zna da je bio u dobrim odnosima s Jurjem Dalmatincem,⁷⁷ koji mu je ženidbom za njegovu kćer Jелenu 1463. godine, postao tast.⁷⁸ Kao odgovor na ovu tužbu Čulinović 19. siječnja 1467. godine podiže već spomenutu tužbu protiv Marinka i Radoslavčića zbog slike u katedrali.⁷⁹ U toj tužbi Čulinović od Marinela, kao Dujmova nasljednika, traži dio novčanog duga oca za izradu te slike.⁸⁰ Čulinovića zastupa Juraj Dalmatinac koji i podmiruje prvi dio Čulinovićeva duga 17. veljače iste godine, u vrijednosti od 24 dukata. Teško da će se ikad doznati je li Čulinović vratio ostatak novaca i crteže. Naime, 1474. godine Squarcione umire. Neke informacije o nagodbi možemo saznati iz punomoći koju Squarcioneov sin Bernardin daje Čulinoviću 2. siječnja 1474. godine.⁸¹ Tada se

⁷⁰Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 123.

⁷¹Usp. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi«, 1908., str. 116.

⁷²Milan Pelc, *Renesansa*, 2007., str. 449.

⁷³Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović« 1920., str. 123.

⁷⁴Usp. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi«, 1908., str. 117.

⁷⁵Usp. Emil Hilje, »Dva popisa«, 2007., . str.305.

⁷⁶Isto, str. 317, bilj. 117.

⁷⁷Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 124.

⁷⁸Usp. Krno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska«1982, str. 238.

⁷⁹Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 124.

⁸⁰Usp. Emil Hilje, »Dva popisa«, 2007., str.308.

⁸¹Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 124.

Čulinović nalazi u Padovi te uvjerava Bernardina da je sav svoj dug već vratio Marinku: 44 dukata, 18 listova crteža i nešto sitnica te jedan karton s Pollaiuolovim aktovima za koji stoji da je sam Francesco predao Marinelu.⁸² Punomoć koju Bernardin daje Čulinoviću dala mu je za pravo utjerati dug od Vuškovića prema Francescu Squarcioneu.⁸³ Međutim, u to vrijeme Marinelo je najvjerojatnije već bio mrtav, jer je on u prosincu 1473. godine pao u osmansko zarobljeništvo.⁸⁴

Što se tiče Čulinovićeve privatnog života, već je spomenuto kako se 1463. godine oženio Jelenom, kćeri arhitekta šibenske katedrale, Jurja Dalmatinca. U prvim danima bračnog života Čulinović je vjerojatno stanovao u Dalmatinčevoj kući, no nakon njegove smrti on 29. ožujka 1476. godine kupuje kuću ispred tadašnje crkve sv. Krševana u Šibeniku.⁸⁵ Osim ove, vjerojatno je posjedovao još tri kuće što ga je jamačno činilo imućnim građaninom. Čulinović je imao dvoje izvanbračne djece: sina Luku sa služavkom Margaritom Grgurević i kćer Stanu.⁸⁶

Čini se da se Čulinović nakon povratka u Dalmaciju počeo puno više baviti trgovinom i zakupništvom nego slikanjem. Kupovao je po Šibeniku i okolici zemljišta koja je potom davao u zakup. Godine 1495. posjedovao je solane u Kupinu blatu i Galežinoj graži. Osim solju, trgovao je i vunom, sirom, voskom, zlatnim žicama, lađama i tkaninom. Čak je u jednom trenutku uzeo u zakup mjesta Jezera i Murter na šibenskom otoku Murteru.⁸⁷

Podaci o Čulinovićevoj slikarskoj aktivnosti nakon povratka u Dalmaciju veoma su šturi. Kolendić donosi podatak kako je Čulinović 22. svibnja 1489. godine sklopio ugovor s braćom Didomerović o izradi velikog poliptiha za njihovu kapelu u katedrali s oltarom koji je od svog podizanja 1444. godine posvećen sv. Lovri (treća s desna od ulaza). Oltar podižu plemić i trgovac Lovrenac Didomerović i isto tako trgovac, ali pučanin, Lovrenac Mojsije Goniribić-Lučić. O poliptihu samo znamo kako je u središtu imao slikano polje s prikazom *Bogorodice s Djetetom*. Kolendić donosi pretpostavku da je poliptih trebao biti sličan onom iz londonske National Gallery. Prema toj shemi: »[...] u donjem redu sva je prilika s imenjacima braće, dakle sa sv. Dominikom, sv. Ivanom i sv. Grgurom, četvrti je možda bio sv. Marko (ime četvrtog im brata, koji je tada bio već mrtav) ili još vjerojatnije sv. Lovrenac, jer je to ime njihova oca, [...] u gornjem delu trebalo bi u sredi zamisliti Hrista na krstu s Ivanom i s Devicom, [...] ili Hrista poduprta od anđela nad sarkofagom, [...] a od četiri gornja manja polja dva je s kraja moglo da zapremi tad gotovo obavezno Naveštenje, a na druga dva mogle bi da po jednom uzusu u Šibeniku dođu sv. Barbara i sv. Katarina, ako, možda, nisu u tim poljima namestili svetice, kojih su imena nosile njihove supruge i majka im. U tom bi slučaju došle u kombinaciju: sv. Klara (majka im je Klara Dudlić, a i

⁸²Usp. Emil Hilje, »Dva popisa«, 2007., str. 315.

⁸³Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović« 1920., str. 124.

⁸⁴Usp. Emil Hilje, »Dva popisa«, 2007., str. 316.

⁸⁵Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 126.

⁸⁶Usp. Isto, str. 127.

⁸⁷Usp. Isto, str. 125.

prva supruga Dominikova bila je Klara Dobrojević), sv. Bona (supruga Grgurova bila je Dobrica Čimaturić), sv. Margarita (druga žena Dominikova bila je Margarita Vrdoljević) i najzad sv. Magdalena (supruga Markova bila je Trogiranka Magdalena Munda; četvrti im se brat Ivan, čini mi se, nije ni ženio)«. ⁸⁸ Milan Pelc piše kako je Čulinović sklopio ugovor u kojim je za ovaj poliptih trebao dobiti 95 dukata, ali da uz to u dokumentu posebno naglašava kako: »[...] mu nije stalo do zarade, već do slave i časti, te do toga da u svojem kraju ostavi svijetli spomen vještine svojih ruku.« ⁸⁹ Ovog oltara u šibenskoj katedrali, na žalost, više nema. Ondje se on zadnje spominje 1786. godine u vizitacijama. ⁹⁰

Drugo djelo za koje imamo arhivske podatke votivna je slika koju je Čulinović trebao napraviti za obitelj Grizanići za katedralu. Međutim, on je tu sliku samo počeo raditi i nikad ju nije dovršio. Posao je mnogo kasnije dopao Niccolu Brabbiu iz Pize koji ju dovršava 1535. godine. U dokumentima se nalazi kako je Jakov, sin Pavla Orsinija, tražio da se i njemu, preko rodbinskih veza, isplati nešto novaca za rad Jurja Čulinovića. Naime, u dokumentu od 22. prosinca 1541. godine spominje se: »Ellena, filia quandam Luce Culinich alias pictoris, in presentiarum vxor Johannis Chraysich aliter dei Berentin.« ⁹¹

Osim ovih velikih slikarskih djela, Čulinović za bratstvo Nove crkve (*Confraternitas sanctae Mariae da Valle viridi, Valverde*), čiji član postaje 2. veljače 1480. godine, izrađuje Bogorodičin monogram. ⁹²

Ovakav pad u umjetničkoj produkciji Prijatelj vidi u Čulinovićevom povratku u: »[...] slikarski perifernu i provincijsku [...]« sredinu. ⁹³ Jer, Padova je u vrijeme Čulinovićeva boravka u njoj bila središte umjetničkog svijeta, to je bilo doba Donatella i početaka Andree Mantegne, dok su u Šibeniku djelovali lokalni majstori, prema Prijatelju, dalmatinske slikarske škole: »Čulinović se, kao što se desilo mnogo puta u toku naše historije umjetnosti, našao u rodnom kraju bez novih slikarskih poticaja, bez kontakata, bez uporišta. Nije bio dovoljno jak, da bi samostalno dalje, makar izoliran, razvijao svoj stil [...]« ⁹⁴

Pred kraj života Čulinović je bio bolestan te je 24. studenog 1504. godine napisao oporuku u kojoj šibenskoj katedrali daje poveću svotu novaca uz uvjet da bude pokopan uz oltar Nikolića u zadnjoj kapeli zdesna (prije stepenica za krstionicu). ⁹⁵

Juraj Čulinović umire 6. prosinca 1504. godine, a supruga mu Jelena u noći s 21. na 22. siječnja 1505. godine. ⁹⁶

⁸⁸ Isto, str. 127-128.

⁸⁹ Milan Pelc, *Renesansa*, 2007., str. 451.

⁹⁰ Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 128.

⁹¹ Usp. Isto, str. 128.

⁹² Usp. Isto, str. 129.

⁹³ Krno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 20.

⁹⁴ Isto, str. 20-21.

⁹⁵ Usp. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović«, 1920., str. 129.

2.4. POTPISANA, DOKUMENTIRANA I PRIPISANA DJELA JURJA ČULINOVIĆA

Slikarski opus, do sada otkrivenih, radova Jurja Čulinovića obuhvaća šesnaest djela. Generalno, njih možemo podijeliti u dvije kategorije:

- Potpisana djela:
 - bočna krila triptiha iz padovanske crkve sv. Franje, Dijecezanski muzej u Padovi⁹⁷
 - središnje polje triptiha iz padovanske crkve sv. Franje, Staatlichen Museen, Berlin
 - poliptih iz padovanske crkve sv. Nikole, National Gallery, London
 - *Bogorodica s Djetetom*, Pinacoteca Sabauda, Torino
 - *Bogorodica s Djetetom*, Galerija Walters, Baltimore
 - *Portret mladog muškarca*, Muzej Jacquemart-André, Pariz
- Pripisana djela:
 - *Mrtvi Krist*, crkva Eremitani, Padova;
 - *Bogorodica između sv. Petra mučenika i sv. Antuna Padovanskog*, Muzej Jacquemart-André, Pariz
 - *Bogorodica s Djetetom*, National Gallery, London
 - *Bogorodica s Djetetom*, Museo Correr, Venecija
 - *Sv. Jeronim i Sv. Aleksije*, Accademia Carrara, Bergamo
 - *Bogorodica između sv. Jakova i sv. Antuna Opata*, zbirka Vittetti, Rim
 - *Bogorodica s Djetetom*, Galerija umjetnina, Split⁹⁸
 - *Bogorodica s Djetetom na prijestolju, Metvi Krist sa anđelima*, nekad: franjevački samostan sv. Lovre, Šibenik⁹⁹, danas: franjevački samostan na Visovcu¹⁰⁰
 - *Bogorodica s Djetetom*, župna crkva u Salima, Dugi otok¹⁰¹
 - *Bogorodica s Djetetom*, Rijksmuseum, Amsterdam

⁹⁶ Usp. Isto, str. 130.

⁹⁷ Usp. Milan Pelc, *Renesansa*, 2007., str. 451.

⁹⁸ Usp. Kruno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska zbivanja«, 1982., str. 238.

⁹⁹ Usp. Kruno Prijatelj, »Uz novo restauriranje Čulinovićeve šibenske Bogorodice s Djetetom na prijestolju«, u: *Petricijev zbornik II, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36 (1996.), str. 7.

¹⁰⁰ Usp. Milan Pelc, *Renesansa*, 2007., str. 451.

¹⁰¹ Usp. Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo*, 1999., str. 141.

3. POLIPTIH JURJA ČULINOVIĆA IZ CRKVE SV. NIKOLE U PADOVI

3.1. OSVRT NA LITERATURU O POLIPTIHU

Vjerojatno prvi spomen Čulinovićevog poliptiha koji se nekad nalazio u crkvi sv. Nikole u Padovi, u stručnoj literaturi datira još u 1765. godinu. Naime, te godine Giovambatista Rossetti objavljuje knjigu *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*.¹⁰² U toj knjizi Rossetti piše o umjetničkim djelima, odnosno slikama, skulpturi i arhitekturi koju susreće tijekom istraživanja padovanskih plemićkih domova, crkava, palača i javnih ustanova.

Rossetti poliptih iz crkve sv. Nikole spominje u dva navrata. Prvo, kod opisa same crkve, gdje naglašava da je u kapeli koja je pod patronatom obitelji Frigimelica nekad na oltaru sv. Križa stajala stara slika na dasci koja se tamo više ne nalazi. Piše kako je na njoj bila prikazana Blažena Djevica Marija s drugim svecima. Ovdje spominje i kako će se ovo djelo i kasnije spominjati, u kontekstu palače spomenute plemićke obitelji. Valja naglasiti kako Rossetti ne spominje ime autora oltarne slike.¹⁰³

U drugom dijelu knjige, Rossetti poliptih spominje kao dio zbirke obitelji Frigimelica, smještene u njihovoj palači u Padovi. Autor u ovom dijelu piše o umjetninama koje tamo vidi, pa možemo biti sigurni kako je poliptih u to vrijeme već bio prebačen iz crkve sv. Nikole u palaču, za koju napominje da je smještena »iza katedrale«. U jednoj velikoj sobi palače ova obitelj ima tri velike slike s prikazima iz života svetog Ivana Krstitelja, čiji je autor Giuseppe Porta zvan Salviati. U istoj sobi Rossetti vidi *Uznesenje Blažene Djevice Marije* Alessandra Maganze; *Adama i Evu* i još jedno djelo Pietra della Vecchie te *Bogorodicu s Djetetom, sv. Rokom i sv. Danijelom* Alessandra Bonvicina zvanog Moretto da Brescia. U drugoj prostoriji spominje djela Padovanina te Antonija Balestre, kao i Čulinovićev poliptih, navodeći da obitelj Frigimelica posjeduje više od deset pozlaćenih slika na dasci jednog od Squarcioneovih učenika. Na jednoj od slika nalazi se prikaz Blažene Djevice Marije s Djetetom Isusom, na čijem je dnu Rossetti pročitao: *OPVS . SCLAVONI . DISCIPVLI . SQUARCIONI*. U nastavku spominje kako su ove slike na dasci služile kao oltarna pala u crkvi svetog Nikole.¹⁰⁴

¹⁰² Usp. Giovambatista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune Osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose Notizie. Parte prima*, Padova: Nella Stamperia del Seminario, con licenza de'superiori, 1765.

¹⁰³ Usp. Isto, str. 239.

¹⁰⁴ Usp. Isto, str. 330-331.

Felix Franz Hofstätter 1792. godine objavljuje knjigu *Nachrichten von Kunstsachen in Italien*¹⁰⁵ u kojoj opisuje umjetnine koje susreće na svom putovanju po Italiji, odnosno po gradovima Padovi, Ferrari i Bolonji, gdje obilazi institute, palače i crkve. U svojim opisima Hofstätter se osvrće na crkvu sv. Nikole u Padovi za koju kaže kako nije ukrašena s puno slika. Piše kako je davno ovdje bila slika na dasci jednog Squarcioneovog učenika koji se potpisao sa *Opus. Sclavoni. Discipuli. Sqarcioni*. U nastavku spominje kako je slika sada premještena u palaču Frigimelica.¹⁰⁶

Poliptih u palači obitelji Frigimelica zatiče i Giuseppe Gennari, koji ga spominje u svojem djelu *Alcune memorie scritte dell'abate Giuseppe Gennari sopra varie cose di Padova* 1795. godine. Ovaj podatak donosi Raimondo Callegari u svom članku *Su due polittici di Giorgio Schiavone* iz 1998. godine. Osim Gennarijevih zapisa, Callegari spominje i kako je oltarnu palu u istoj palači vidio i Giovanni Maria Sasso te kako ju je spomenuo u svom rukopisnom djelu *Venezia pittrice*, napisanom iza 1802. godine. Prema Callegariju, Sasso piše da je polja poliptiha pronašao razdijeljena te da se na dnu polja s prikazom Blažene Djevice s Djetetom Isusom može pročitati natpis *OPUS SCLAVONI DISCIPULI SQUARCIONI*.¹⁰⁷

Čulinovićev rad spominje i Francesco Zanotto u knjizi *Pinacoteca dell'Imp. Reg. Academia Veneta delle belle arti* objavljenoj u Veneciji 1834. godine, gdje daje popis od jedanaest poznatih djela ovog autora, spominjući i poliptih danas u Londonu.¹⁰⁸

Godine 1854. Gustav Friedrich Waagen poliptih zatiče u zbirci Jamesa Dennistouna od Dennistouna u Edinburghu. O tome saznajemo u njegovoj knjizi *Treasures of Art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures*¹⁰⁹ koju Waagen koncipira kao zbirku pisama. U pismu broj XXVIII. Waagen piše o posjetu Edinburghu gdje obilazi neke od najvažnijih gradskih zbirki: Royal Institution, College Library i mnoge druge. U kući Jamesa Dennistouna Waagena je osoblje provelo kroz zbirku, nakon čega je napisao kratak osvrt na viđena djela koja je smatrao najvrjednijima.

Tako piše i o oltarnoj pali »Gregoria Schiavonea« podijeljenoj u nekoliko različitih dijelova. Donosi i opis razmještaja slikanih polja, s Bogorodicom s Djetetom i Kristom s anđelima kao središnjim poljima te poljima koja prikazuju svece poredanima oko njih. Ističe kako je predela neobično visoka i kako se na njoj nalaze dva sveca i dvije svete. Navodi i signaturu slike: »Opus

¹⁰⁵ Felix Franz Hofstätter, *Nachrichten von Kunstsachen in Italien*, sv. 2, Beč: Joseph Edlen von Kurzbeck, 1792.

¹⁰⁶ Usp. Isto, str. 69-70.

¹⁰⁷ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici di Giorgio Schiavone«, u: *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, 1998., str. 63-64.

¹⁰⁸ Usp. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb: Narodna tiskarna Dra. Ljudevita Gaja, 1858., str. 401-403.

¹⁰⁹ Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawing, sculptures, illuminated mss.*, vol III, London: John Murray, 1854.

Sclavonii Dissipulus [sic] Squarcioni S.«¹¹⁰ Waagen piše kako je ovo najbolje djelo Schiavonea koje je dosad vidio, a samog slikara opisuje kao drugorazrednog Squacioneovog učenika. Ovu svoju tezu argumentira dobro riješenim izrazima lica, manje hladnim koloritom inkarnata i obrisnim linijama koje su, prema njemu, nježnije i ne toliko krute kao na drugim njemu poznatim slikarevim djelima, koja, na žalost, ne imenuje.¹¹¹

Prvi objavljeni zapis koji opisuje poliptih u National Gallery u Londonu je iz 1863. godine, a piše ga Ralph N. Wornum. Radi se o knjizi *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools.*¹¹² Ovdje se poliptih spominje kao djelo koje je u Galeriji pohranjeno pod brojem 630. *Bogorodica na prijestolju s Djetetom, i svecima.* Wornum piše kako se u središtu nalazi pala s Bogorodicom i Djetetom, iznad nje mrtvi Krist, sa strana su sv. Bernard [sic], sv. Ivan Krstitelj, sv. Antun Padovanski i sv. Petar Mučenik, a ispod njih se nalaze manje figure sv. Antuna Opata, sv. Katarine, sv. Sebastijana i sv. Cecilije.¹¹³

Crowe i Cavalcaselle 1871. godine objavljuju knjigu *A History of Painting in North Italy.*¹¹⁴ U djelu se podosta negativno osvrću na Squarcioneovu školu, pišući: »Ne postoji stranica u umjetničkim analima koja će više testirati strpljivost pisaca ili postojanost čitatelja od one koja se bavi izvornim učenicima Squarcionea.«¹¹⁵ Autori pišu kako je Čulinović jedan od prvih Squarcioneovih učenika te grubo opisuju njegov slikarski izraz temeljen na figurama svetog Jeronima i Alekseja koje se čuvaju u Bergamu: »Toliko je izvanredna ružnoća ovih svetaca, da se teško može pojmiti kako su mogli biti ozbiljno prihvaćeni kao svete slike.«¹¹⁶ Osim ovih slika, Crowe i Cavalcaselle spominju i londonski poliptih pišući kako je ovo djelo nešto bolje naslikano od berlinske *Bogorodice s Djetetom.* Autori donose bilješku kako je raspored slikanih polja u zbirci Dennistoun bio drugačiji od onoga u njihovo vrijeme te daju opis rasporeda slikanih polja u to zbirci. Jednako tako, pišu kako su na predeli dopojasno prikazani sv. Antun Opat i sv. Cecilija koji su danas ikonografski određeni kao sv. Jeronim i nepoznata svetica.¹¹⁷

U knjizi *Old masters and modern art. The National Gallery. Italian schools*¹¹⁸ Charles Holmes osvrće se na slikano polje s prikazom *Imago pietatis* Čulinovićevog poliptiha koji se nekad

¹¹⁰ Isto, str. 282.

¹¹¹ Isto, str. 282.

¹¹² Ralph Nicholson Wornum, *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. Thirty-seventh edition*, London: Eyre and Spottiswoode, 1863.

¹¹³ Usp. Isto, str. 212.

¹¹⁴ Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy – Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia – from the fourteenth to the sixteenth century. Volume I*, London: John Murray, 1871.

¹¹⁵ Isto, str. 342.

¹¹⁶ Isto, str. 343.

¹¹⁷ Usp. Isto, str. 46.

¹¹⁸ Charles Holmes, *Old masters and modern art. The National Gallery. Italian schools*, London: G. Bell and Sons,

nalazio u crkvi sv. Nikole u Padovi. Piše kako je Schiavone bio izvrstan slikar, iako su njegove aktivnosti bile ograničene na izradu oltarnih pala i prikaza Bogorodice koji nisu pokazivali nikakva veća odstupanja od djela drugih slikara iste tematike. *Imago pietatis* povezuje sa slikom Carla Crivellija.¹¹⁹

Opsežniji pregled djelovanja Jurja Čulinovića daje 1930. godine Lamberto Donati u članku *Della pittura di Giorgio di Tommaso da Scardonia (1433?-1504)*. Donati se u članku bavi ulogom Čulinovića u Squarcionevoj radionici te piše kako je njegova osobnost podosta »blijeda« te, da nije potpisao neka svoja djela, ne bi bilo moguće rekonstruirati njegov umjetnički temperament samo na temelju stila i slika koje je ostavio. Navodi kako bi se ponovna »izgradnja« njegovog opusa mogla temeljiti samo na manjkavostima njegova rada, slikarskog načina i tehnike. Prema njemu u Čulinovićevom slikarskom izrazu vidi se 10% utjecaja Squarcionea, 20% Mantegne i ostatak Carla Crivellija. Od svoje prve slike, navodi Donati, Čulinović je zauzeo čvrst stav: dopojasno prikazane Bogorodice koje stoje pod uobičajenim okvirom lovora i voća, sveci koji se nalaze ispod rimskih lukova... Autor govori kako su kritičari s ironičnim osmjehom njegovo dekoriranje nazvali arheološkim odjekom skulpturalnih figurica donatelijanskih anđela. U članku se osvrće na već iznesena mišljenja Charlesa Holmesa te ih podupire.¹²⁰

Raimond van Marle, u članku *Una Madonna ignota di Giorgio Chulinovich detto lo Schiavone*,¹²¹ iz 1934. godine, Čulinoviću pripisuje Bogorodicu s Djetetom koja se čuva u Rijksmuseumu u Amsterdamu. Među argumentima za atribuciju spominje kako u svom radu Čulinović koristi gomilanje morfoloških detalja što je veoma svojstveno svim slikarima proizašlim iz radionice Francesca Squarcionea. Kao primjer takvog nagomilavanja elemenata s jedne, a odstupanja u prikazu ljudskog lika s druge strane, van Marle daje londonski poliptih.¹²²

Nešto detaljniji opis, barem jednog slikanog polja poliptiha, daje 1947. godine Reginald Howard Wilenski u knjizi *Mantegna (1431-1506) and the Paduan School*.¹²³ Wilenski se u analizi slike sv. Katarine Aleksandrijske posebno posvetio njezinim atributima. Osim klasičnih simbola svetičinog mučeništva, palmine grane i mlinskog kotača, autor se posebno zaustavlja na motivu vela koje svetica drži u ruci, ističući kako on ne spada u klasičan kanon prikaza ove svetece.¹²⁴ Veo objašnjava dijelom *Zlatne legende* o svetici koji se odnosi na njezino ukazanje.¹²⁵

1923.

¹¹⁹ Usp. Isto, str. 155.

¹²⁰ Usp. Lamberto Donati, »Della pittura di Giorgio di Tommaso da Scardonia (1433?-1504)«, u: *Archivico strico per la Dalmazia*, 5(1930.), str. 4-9.

¹²¹ Raimond van Marle, »Una Madonna ignota di Giorgio Chulinovich detto lo Schiavone«, u: *Bollettino d'arte* 27(1934.)

¹²² Usp. Isto, str. 485.

¹²³ Reginald Howard Wilenski, *Mantegna (1431-1506) and the Paduan School*, London: Faber i Faber, 1947.

¹²⁴ Usp. Isto, str. 6.

¹²⁵ www.intratext.com/ixt/ENG1293/_P92.HTM (pristupljeno: veljača 2018.)

Kataloške podatke o djelu iznosi Martin Davies u katalogu *The Earlier Italian Schools* 1961. godine.¹²⁶ Podaci su grupirani u nekoliko skupina: kratka umjetnikova biografija, opći podatci o djelu (visina, širina, natpisi, tehnika), zatečeno stanje djela i kratak pregled restauracijskih radova, komparativni primjeri i provenijencija. Davies daje podatke o trenutnom rasporedu slikanih polja te natpisima koje vidi na poliptihu.

Dok je poliptih bio u zbirci Dennistoun, slikana polja bila su posložena na drugačiji način. Davies, međutim, veoma jasno ističe kako je takav razmještaj bio pogrešan te da je tadašnji zasigurno točan, iako se ne može sa sigurnošću reći koja slikana polja, u oba reda, su se nalazila bliže središnjem polju, a koja na krajevima cjeline.

Sva slikana polja u tom su trenutku bila u dobrom stanju, ali naglašava kako je na svima zlatna pozadina nova, tako da je teško reći jesu li polja nekad završavala s ravnim zaključkom ili lučno (*arch-work*). Davies pretpostavlja da su neka polja bila smanjivana, ali ne navodi koja.

U sklopu izložbe *Dopo Mantegna – arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*¹²⁷ održane u Padovi od 6. lipnja do 14. studenog 1976., godine bila su izložena bočna krila Čulinovićevog padovanskog triptiha iz Dijecezanskog muzeja u Padovi. Irene Favaretto u kataloškom prikazu izloženih Čulinovićevih djela spominje londonski poliptih kao dio opusa autora koji nastaje u Padovi, a referira se na Squarcioneove motive.¹²⁸

Možda najdetaljniji opis poliptiha i okolnosti njegovog nastanka daje Raimondo Callegari u članku *Su due polittici di Giorgio Schiavone*¹²⁹ koji prvi put izdaje 1997. godine. Callegari piše kako se poliptih prvi put spominje 1776. godine kada se nalazio u kući obitelji Frigimelica u predjelu ponte del Tadi u Padovi i to u zapisima Rossettija i Gennana.¹³⁰

Callegari na temelju arhivskih istraživanja prvi donosi detaljnije podatke o izvornom smještaju poliptiha u crkvu sv. Nikole u Padovi te o obitelji Roberti koja poliptih naručuje. Naime, udajom Anne Alvarotti, udovice Girolama De Robertija, za Girolama Frigimelicu 1460. godine patronat nad kapelom obitelji Roberti prelazi na obitelj Frigimelica.¹³¹

Kod datacije poliptiha, Callegari se načelno slaže s Krunom Prijateljem te ga smješta na početak Čulinovićeve padovanske karijere. Pritom nadodaje kako poneki kritičari kao mogućnost datacije navode kraj 1456. ili početak iduće godine.

¹²⁶ Martin Davies, *The Earlier Italian Schools – secon edition (revised)*, National Gallery catalogues, London: Publication Dept., National Gallery, 1961.

¹²⁷ Irene Favaretto, »Giorgio Čulinović, detto lo Schiavone«, u *Dopo Mantegna – arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI* (Padova, Palazzo della ragione, 26.6.-14.11.1976.), Milano: Electa, 1976.

¹²⁸ Irene Favaretto, »Giorgio Čulinović, detto lo Schiavone«, u *Dopo Mantegna – arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI* (Padova, Palazzo della ragione, 26.6.-14.11.1976.), Milano: Electa, 1976., str. 29-30.

¹²⁹ Raimondo Callegari, »Su due polittici di Giorgio Schiavone«, u: *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, 1998.

¹³⁰ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 64.

¹³¹ Usp. Isto, str. 65.

Stilski, Callegari Čulinovićev poliptih povezuje sa shemom kasnogotičkih poliptiha zbog zlatne pozadine te odvojenosti slikanih polja. Uz to, kao glavnu referencu vidi Mantegninu palu svetog Luke koju smatra njegovim prototipom. S pale San Luca Čulinović preuzima ponavljanje motiva mramora sa središnjeg polja na ona polja sa svecima prikazanim u punoj visini, kako bi stvorio prostornu dubinu. Jednako tako, Callegari na poliptihu uočava donatelijanske motive te njegovu povezanost s *Libro dei disegni* Marca Zoppa.¹³²

Autor daje i objašnjenje svetaca koje Čulinović prikazuje na poliptihu. *Imago pietatis* povezuje s pogrebnom vrijednosti kapele obitelji Roberti, sv. Ivan Krstitelj je izabran kao imenjак pokojnika, sv. Petar Mučenik i sv. Ante Padovanski zaštitnici su grada Padove, ali i sveci imenjaci sinova pokojnika, a sv. Bernardinu Sijenskom je oltar bio prvotno posvećen. Daje i prijedlog rješenja nepoznate svetice nazivajući ju svetom Dorotejom, sveticom zaštitnicom supruge Giovannija De Robertija. Callegari daje i svoje tumačenje motiva mrava te staklene kugle na koju se figura Djeteta naslanja. Osvrćući se na Dijete uspoređuje ga s Squarcioneovim rješenjem *Bogorodice s Djetetom* iz Berlina te brončanim reljefom Donatellove škole.

Povodom 500. obljetnice smrti Andree Mantegna u muzeju Eremitani u Padovi 2006. godine održana je velika izložba *Mantegna e Padova 1445-1460* kao dio vелеbne proslave Mantegnina lika i djela. Na toj izložbi svoje mjesto, među naistaknutijim padovanskim slikarima *quattrocenta*, svoje mjesto je našao i Čulinovićev londonski poliptih. Odabit autora izložbe da upravo Čulinovića uvrste kao izložak govori o njegovom mjestu u padovanskoj renesansi XV. stoljeća. U prvom djelu kataloške jedinice londonskog poliptiha Giorgia Mancini piše kako Čulinović u londonskom poliptihu mijenja Squarcioneov leksikon motiva, osvrćući se i na Donatellova rješenja. On razvija svoj ekscentrični repetroar vitkih svetaca malih glava, pomalo karikaturiranih likova. Mancini dovodi u identifikacije nepoznate svetice kao sv. Cecilije i sv. Doroteje. Drugi dio kataloške jedinice koji se odnosi na restauratorske zahvate koji su rađeni na poliptihu, piše Rachel Billinge. Ona piše o restauratorskim radovima 1973. i 1974. godine.¹³³

Godine 2011. Susan Avery-Quash objavljuje zapise koje Sir Charles Eastlake bilježi tijekom svog rada kao prvi direktor National Gallery u Londonu. Za vrijeme njegovog obnašanja te dužnosti Galerija kupuje poliptih iz zbirke Beaucousin. To je vidljivo iz Eastlakeovog zapisa od 27. siječnja 1860. godine kada donosi popis autora čije su slike iz te zbirke kupljene te im pridružuje broj pod kojim se vode u arhivu National Gallery. Slici »Georgia Schiavonea« pridružuje broj 630.¹³⁴ pod kojim se slika i danas vodi.

¹³² Usp. Isto, str. 73.

¹³³ Rachel Billinge, Giorgia Mancini, »Giorgio Chulinovich, detto Schiavone«, u: *Mantegna e Padova 1445-1460* (Padova, Musei Eremitani, 16.9.2006.-14. 1.2007.), (ur.) Davide Banzato, Alberta De Nicolo Salmazo, Anna Maria Spiazzi, Milano: Sikra, 2006., str. 216-218..

¹³⁴ Usp. Susan Avery-Quash, *The Travel Notes of Sir Charles Eastlake, Vol. II*, The Walpole Society, 2011., str. 83.

U hrvatskim povijesnoumjetničkim krugovima Čulinović je oduvijek intrigirao istraživače. Jedan od prvih zapisa o ovom slikaru datira još u 1838. godinu kada u dnevnom listu *Danica ilirska*, izlazi tekst o knjizi *Pinacoteca dell' Imp. Reg. Academia Veneta delle belle arti* Francesca Zanotta objavljenom u Veneciji 1834. godine. Neznani autor članka piše kako se u ovoj knjizi o mletačkim slikarima navode tri glasovita ilirska slikara: »Gargur zvan Schiavone« (to jest Slavjanin), »Barnja Perščanin« zvan Bernardo Parentino i »Andria Medulić« zvan Medola Schiavone (to jest Slavjanin). Međutim, u tekstu se spominje samo padovanski triptih.¹³⁵

Prvi ozbiljniji povijesnoumjetnički tekst u nacionalnom okviru datira u 1858. godinu kada Ivan Kukuljević Sakcinski izdaje knjigu *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*.¹³⁶ Jurja Čulinovića predstavlja kao: »Schiavone (Sclabonus, Slovinac, Slavjanin) Gregur, slikar«. Prema Kukuljeviću, Čulinović je radio od 1450. do 1511. godine. Autor naglašava kako je od 137 Squarcioneovih učenika, ako se izuzme njegov ljubimac Mantegna, Čulinović bio: »najslavniji i najsretniji sljeditelj njegova sloga, kojega je znao vješto sjediniti s mekanim i izabranim načinom slikanja Bellinova, s toga su njegove izvrstne tvorove zamijenjivali kasnije često s djeli njegovog učitelja.«¹³⁷ Na kraju daje popis Čulinovićevih djela.¹³⁸ Treba napomenuti da Kukuljević piše kako se u tekstu referira na podatke koje donosi Zanotto u spomenutoj knjizi *Pinacoteca dell' Imp. Reg. Accademia Veneta delle belle arti*.

U časopisu *Nova Evropa* Artur Schneider 26. prosinca 1939. godine objavljuje članak pod nazivom *Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. veka*.¹³⁹ U njemu piše kako je Čulinovićev poliptih iz National Gallery nekad bio postavljen u monumentalni okvir te kako bi Čulinovićevi likovi, iako za razliku od Squarcioneovih već renesansni, dobro pristajali u šiljaste gotičke niše. Opisuje i raspored slikanih polja: lijevo od Bogorodice nalazili su se sv. Antun Opat i sv. Katarina Aleksanrijska te sv. Bernardin Sijenski i sv. Antun Padovanski, dok su se desno nalazili sv. Sebastijan i sv. Cecilija, te sv. Ivan Krstitelj i sv. Petar Mučenik. Schneider donosi i popis Čulinovićevih djela prema Adolfu Venturiju (koji nabroja 11 djela) proširujući ga s još četiri slike koja u Čulinovićev opus stavlja Berenson.¹⁴⁰

Godinu nakon što je Schneider izdao članak, Anđelo Uvodić izdaje prvu Čulinovićevu monografiju *Juraj Čulinović – dalmatinski slikar XV. st.*¹⁴¹ povodom 500 godina slikareva rođenja. U njoj Uvodić veoma poetično opisuje slikarev život i djelovanje, u duhu tada suvremenog stila pisanja. Ne osvrćući se detaljnije ni na jedno Čulinovićevo djelo, Uvodić piše o Čulinovićevom

¹³⁵Usp. »Glasoviti slikari ilirski« u: *Danica ilirska*, Zagreb, 7. srpnja 1838., str. 1-2.

¹³⁶ Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb: Narodna tiskarna Dra. Ljudevita Gaja, 1858.

¹³⁷Isto, str. 401.

¹³⁸Usp. Isto, str. 401-403.

¹³⁹ Artur Schneider »Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. Veka«, u: *Nova Evropa*, Zagreb, 26.12. 1932.

¹⁴⁰Usp. Isto, str. 641.

¹⁴¹ Anđelo Uvodić, *Juraj Čulinović – dalmatinski slikar XV. st.*, Split: Galerija umjetnina Primorske banovine, 1933.

stilu slikanja u okviru Squarcionove škole i renesansnih i humanističkih prilika u Padovi toga vremena. U radu, međutim, donosi reprodukcije svih Čulinovićevih djela te njihov popis prema onom Schneiderovom iz članka *Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. veka* u kojem se londonski poliptih spominje kao: »Veliki poliptih: (tempera, drvo), National Gallery – London.«¹⁴²

Možda najveći doprinos hrvatskom povijesnoumjetničkom pregledu rada Jurja Čulinovića daje Kruno Prijatelj, prvo u monografiji o slikaru koju izdaje vjerojatno 1954. godine,¹⁴³ a zatim i nizom članaka u kojima se bavi, velikom većinom, slikarevim opusom na istočnoj obali Jadrana. Prijatelj monografiju izdaje pod nazivom *Juraj Čulinović*¹⁴⁴ te u njoj, osim podataka o slikarevom životu, donosi i pregled njegovog opusa opisujući sva njegova potpisana djela, ali i ona koja su mu do tada bila pripisana. U svom osvrtu na londonski poliptih, Prijatelj piše kako je to najveća Čulinovićeva slika. U osvrtu donosi provenijenciju djela, od padovanske crkve sv. Nikole, preko zbirke Dennistoun i Beaucousi do National Gallery u Londonu. Bitan podatak koji donosi je taj da se poliptih u to vrijeme nalazio u: »[...] pseudorenesansnom okviru, koji ne poštuje originalni raspored pojedinih dijelova u sklopu cjeline.«¹⁴⁵ U daljnjem tekstu spominje kako su Crowe i Cavalcaselle dali originalni raspored poliptiha s Bogorodicom i *Imago pietatis* u sredini te dopojasno prikazanim svecima koji čine predelu. Prijatelj donosi i opis poliptiha i svih njegovih slikanih polja. Od svetaca koji su prikazani na poliptihu navodi: sv. Antuna Padovanskog, sv. Bernardina Sijenskog, sv. Ivana Krstitelja, sv. Petra Mučenika te dopojasno prikazane likove sv. Jeronima, sv. Katarine, sv. Sebastijana i sv. Cecilije.¹⁴⁶ U opisu slikarskog izraza Čulinovića, osvrće se na izraziti plasticitet svih prikaza te karakteristične fizionomije likova.¹⁴⁷

U svojim ostalim radovima, Prijatelj se bavi djelima koja su slikaru pripisana a nalaze se u Dalmaciji. Londonski poliptih u tim člancima spominje se samo kod nabiranja slikarevih signiranih djela.¹⁴⁸

Osim navedenih izvora, londonski poliptih spominje se i u knjizi *Gotičko slikarstvo u Zadru* Emila Hilje iz 1999. godine¹⁴⁹ te *Renesansa* Milana Pelca iz 2007. godine gdje se iznosi kratak opis Čulinovićeva djelovanja na obje obale Jadrana.¹⁵⁰ Poliptih se spominje i u člancima koji se bave Čulinovićevim pripisanim djelima koja se nalaze na dalmatinskoj obali. Tako Grgo Gamulin 1963.

¹⁴² Anđelo Uvodić, *Juraj*, 1933., str. 71.

¹⁴³ Djelo je objavljeno bez godine izdanja.

¹⁴⁴ Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, (1954?)

¹⁴⁵ Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 23

¹⁴⁶ Usp. Isto, str. 24.

¹⁴⁷ Usp. Isto, str. 25-26.

¹⁴⁸ Usp. Kruno Prijatelj, »Slikarstvo renesanse u Dalmaciji i Istri«, u: Kruno Prijatelj, *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII-XIX, st.)*, Split: Književni krug, 1995., str. 214.

¹⁴⁹ Usp. Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo*, 1999., str. 141-143.

¹⁵⁰ Usp. Milan Pelc, *Renesansa*, 2007., str. 449-454.

godine u članku *Dvije hipoteze za Čulinovića* kao komparativan primjer za sliku *Krist u grobu* koja se čuva na Dugom Otoku, u župnoj crkvi u Salima, daje *Imago pietatis* s londonskog poliptiha.¹⁵¹

3.2. FORMALNA ANALIZA POLIPTIHA

Davies piše kako se poliptih sastoji od deset polja. U donjem redu, s lijeva na desno, nalaze se: sv. Antun Padovanski, sv. Bernardin, Bogorodica s Djetetom na prijestolju, sv. Ivan Krstitelj, sv. Petar Mučenik. U gornjem redu, isto s lijeva na desno, nalaze se: sv. Jeronim, sv. Katarina, *Pietà*, sv. Sebastijan, ženska svetica s knjigom i palmom. Natpisi su vidljivi na dva slikana polja. Sveti Bernardin prikazan je s monogramom na kojem piše IHS, a ispod Bogorodice, na *cartellinu*, nalazi se slikarev potpis: . OPVS . SCLAVONI . DISIPVLI . / SQVARCIONI . S . Davies piše kako je originalno treća riječ potpisa bila čitana kao DISIPVLVS. Naime, posljednja dva slova te vodoravna linija slova »L«, zamućeni su naknadnim intervencijama na slici, ali njemu se čini kako je čitanje potpisa sa završnim »I« ipak ispravnije. Slikano polje koje se u kataloškoj jedinici navodi kao polje s nepoznatom sveticom, nekad je bilo identificirano kao prikaz sv. Cecilije, ali, prema Daviesu, bez ikakvih argumenata. Figura u sivom s kardinalskim šeširom nekada je bila tumačena kao sveti Antun Opat, ali Davies navodi kako je to, bez ikakve sumnje, prikaz sv. Jeronima.¹⁵²

¹⁵¹Usp. Grgo Gamulin, »Dvije hipoteze za Čulinovića«, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 15(1963.), str. 49.

¹⁵² Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 464-466.

Bogorodica s Djetetom na prijestolju

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

91,5 x 35 cm

Natpis na *cartellinu*, na stepenici prijestolja: · OPVS · SCLAVOIII · DISIPVL / SQVARCIOIII · S ·

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 1. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazani su likovi Bogorodice i Djeteta Isusa na prijestolju (Slika 1). Kadar reže prikaz prijestolja s lijeve i desne strane, dok su likovi Bogorodice i Djeteta prikazani punom visinom, s Bogorodicom u sjedećem položaju. Kompozicija slike je uravnotežena, s arhitektonski riješenim kamenim prijestoljem koje se simetrično pruža iza figura. Cijeli prikaz nalazi se ispred zlatne pozadine.

Lik Bogorodice prikazan je u punoj visini kako sjedi na kamenom prijestolju okružen vegetabilnim motivima s Djetetom Isusom u naručju. Bogorodičina kosa sakrivena je naizgled jednostavnom bijelom tkaninom, čija naglašena voluminoznost ocrtava obrise Bogorodičine kose koja se pod njom sakriva. Bogorodica je odjevena u jarko crvenu bogatu haljinu, oko vrata obrubljenu zlatnom trakom. Taj obrub stoji kao poveznica haljine i tamnoplavog plašta koji pada preko Bogorodičinih ramena i prekriva joj krilo, a obrubljen je dvostrukom zlatnom trakom. Kod Bogorodičinog plašta posebno je naglašeno konveksno-konkavno zavijanje zlatnih rubova. Ova igra nabora svoj vrhunac doživljava u donjem dijelu haljine gdje se oni skupljaju oko Bogorodičinih nogu stvarajući dojam bogatstva tkanine velikim brojem mekanih i geometričnih, ali istovremeno naglašenih nabora.



Slika 2. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj

Tijelo Bogorodice postavljeno je frontalno, s glavom poluprofilnom okrenutom i lagano spuštenom u lijevu stranu te pogledom prema Djetetu koje joj stoji na krilu. Ona ga nježnim dodirima pridržava u njegovoj slobodnoj kretnji. Naime, Dijete stoji na Bogorodičinom desnom koljenu, gotovo svom svojom težinom oslonjeno na desnu nogu. Lijeva noga mu je uzdignuta na Majčino krilo gdje petom samo dotiče staklenu kuglu (Slika 2). Iz te kugle se Bogorodičinim krilom spušta traka intenzivne crvene boje.

Intenzitet boje trake stvara kontrast tamnom tonu draperije i stavlja naglasak na inače prozirnu i slabije vidljivu kuglu. Djetetov torzo je, zbog ovakvog položaja nogu, lagano zakrenut prema njegovoj lijevoj nozi. Glavu odmiče u drugu stranu, u poluprofilu gotovo istovjetnom onom kod Bogorodice, s bitnom razlikom da je Djetetov pogled usmjeren u stranu sa širom otvorenim očima.

Desna ruka Djeteta uzdignuta je u laktu s dlanom otvorenim prema promatraču. Oko bokova nalazi mu se gotovo prozirna draperija koju pridržava lijevom rukom u trenutku dodira s Bogorodicom. Treba naglasiti i kako oko vrata nosi ogrlicu crvenih i crnih perli, koje se bojama u potpunosti slažu s odjećom Bogorodice.

Ovakvom impostacijom navedena dva lika dominantna su na slikanom polju dok se iza njih nalazi kameni tron na kojem sjede, ukrašen reljefnim prikazom *putta* u gornjoj i naznakama mramora u svojoj donjoj zoni. Cijeli prikaz figura posjednutih na prijestolje podignut je na stepenicu koja se nalazi na sugeriranom mramornom podu. Na stepenici do Bogorodičinih nogu prikazano je neodređeno voće koje istraživači interpretiraju kao breskvu¹⁵³ ili jabuku.¹⁵⁴ Osim voća, ovakav raspored predmeta u donjem dijelu slikanog prostora naglašava i natpis (Slika 3) koji se nalazi u vertikalnoj osi voća i Bogorodičine lijeve noge te motiv mrava koji se nalazi s desne strane natpisa. Na natpisu koji je na iluzioniranom papiru, *cartellinu*, nalazi se slikarev potpis: · OPVS · SCLAVONI · DISIPVL · SQVARCIONI · S ·



Slika 3. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj

Ovaj tip potpisa u venecijanskom slikarstvu sredine XV. stoljeća javlja se kod sve većeg broja slikara. Tipološki, tu se radi o iluzioniranom komadu papira, pravokutnog oblika, koji se nalazi postavljen na neku arhitektonsku površinu. *Cartellina* su najčešće bila smještena uz donji rub slike,

¹⁵³Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str 75

¹⁵⁴Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 24.

ali postoje primjeri gdje su ukomponirani u sliku ili se nalaze na nekom objektu. Slova su većinom bila ili gotički ili uglato oblikovana.¹⁵⁵



Slika 4. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj

Osim reljefa, gornji dio trona ukrašavaju i dva ploda šipka (Slika 4) koji flankiraju Bogorodičinu glavu. Zlatne aureole Bogorodice i Djeteta plošno su riješene, odnosno izvedene tehnikom puncu u zlatnoj pozadini te se zrakasto šire od glava likova do kružnice ruba aureole koja je dodatno naglašena sitnim kružnim ornamentima. Iznad Bogorodičine glave, u središtu samog vrha slikanog polja, prikazana je girlanda urešena lišćem, jabukama, kruškama, trešnjama te crvenim trakama tkanine.

Arhivski podaci o slikanom polju koji se čuvaju u National Gallery u Londonu bilježe nekoliko intervencija na slici. Zajedno s ostatkom poliptiha polje je očišćeno 1887. godine. U srpnju 1930. godine drvena daska je u restauratorskim radovima grijana kako bi se riješio problem nametnika (crva). Nakon toga, u travnju 1931. godine dodano je petnaest žica kako bi povezale dvije pukotine daske. Iste godine u srpnju su pronađene nove male rupe u drvenoj dasci koje su popravljene.¹⁵⁶ Zlatna pozadina nije originalna već je pozlata obnovljena u restauratorskim zahvatima.¹⁵⁷ Slika je danas u veoma dobrom stanju, na površini je vidljivo jedino lagano pucanje boje. Vidljiva su i oštećenja od okvira u kojem je slika nekad stajala¹⁵⁸ (Slika 5).



Slika 5. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj

¹⁵⁵ Louise C. Matthew, »The painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures«, u: *The Art Bulletin* 80 (1998.), str. 620-621.

¹⁵⁶ Usp. London, National Gallery Research Centre, National Gallery Archive (dalje NGA), inv. br. 630., Catalogue of the Pictures in the National Gallery, having reference more particularly to their material condition (dalje Catalogue), Vol 3.

¹⁵⁷ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 465.

¹⁵⁸ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Imago pietatis

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

37,5 x 26 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 6: Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazani su likovi umirućeg Krista te dva anđela koji ga pridržavaju (Slika 6). Kadar reže prikaz grobnice iz koje izlazi Krist, prikazan do pojasa. Kompozicija slike je uravnotežena, s Kristom kao središnjom figurom kojem se s obje strane nalazi po jedan anđeo bez krila. Ovakvoj kompoziciji pridonosi i prikaz groba iz kojeg Krist izlazi, a koji je pravokutan i geometrijski čist. Slikani parapet iza kojeg su smješteni anđeli, kadar reže s lijeve i desne strane. Mramorizacija je izvedena kombinacijom maslinasto zelene, bijele, sive, ružičaste, crvene s laganim nijansama plave boje. Likovi su smješteni pred zlatnom pozadinom ispod koje je na mjestima vidljiva crvena podloga.

Lik Krista svojom središnjom pojavom dominira slikom. Njegovo tijelo lagano je zakrenuto za desnim ramenom, s glavom koja se sklopljenih očiju spušta prema ramenu. Prikazan je s trnovom krunom kao simbolom mučeništva te raspuštene kose. Kristovo tijelo obavijeno je bijelom draperijom koja je prebačena i preko kose. Draperija voluminoznim vertikalnim naborima pada preko Kristovih ramena te ga prekriva u području pojasa, dok su mu prsa prikazana gola. Njegove ruke, sklopljene ispod draperije, plastički su samo naznačene naborima na bijelom platnu koje ih pokriva. Rane su vidljive ispod trnove krune te na Kristovoj desnoj strani trupa.

Iza mramoriziranog zaglavlja groba izviru dva anđela dopojasno prikazana. Anđeo, koji se nalazi iza Kristovog desnog ramena, tijelom je zaokrenut prema Kristu dok su mu glava i bolan



Slika 7: Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery, detalj

pogled okrenuti na drugu stranu, prema gornjem lijevom kutu slike. Odjeven je u ružičastu haljinu, na rukavima ukrašenu biserima i ogrnut draperijom žutozlatne vanjštine i tamnije ružičastog unutarnjeg dijela. Ona mu pada preko lijevog ramena te je zaogrnut oko desne ruke. Desni anđeo gotovo je simetrično prikazan, s tijelom okrenutim prema Kristu te pogledom uzdignutim prema desnom gornjem kutu slike. Međutim, za

razliku od lijevog anđela, on rukama obgrljuje Krista. Lijevu ruku položio je na Kristovo srce, dok mu je desna na Kristovom desnom ramenu. Odjeven je u tamno zelenu haljinu ukrašenu biserima i zlatnim obrubom. Njegova draperija je koloristički jednaka onoj lijevog anđela, samo što je ovdje ona izvana ružičasta dok je iznutra žutozlatna.

Plošno riješene aureole likova izvedene su tehnikom puncu u zlatnoj pozadini te se zrakasto šire od glava likova do kružno naglašenog ruba istaknutog kružnim ornamentima (Slika 7).



Slika 8. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery, detalj

Potez kista na većini slike je lazuran. Međutim, slikar kovrčavu teksturu kose anđela sugerira kraćim i jasnim potezima kista koji su negdje konkavni, a ponegdje konkavno-konveksni. Isto tako, potezi kista vidljivi su i na Kristovoj kosi, ali ovdje su puno duži i mirniji. Treba još istaknuti kratke i jasne poteze kista kojima se sugeriraju Kristovi brkovi i brada. Osim navedenog, puno veća sloboda u potezu vidljiva je kod sugerirane mramorizacije grobnog zaglavlja. Ovdje slikar na dva mjesta poseže za širokim i slobodnim, gotovo neurednim potezima (Slika 8).

Svjetlost je u službi što uspješnijeg rješenja plastičnosti tijela i arhitektonskog prikaza groba.



Slika 9. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery

Arhivski podaci o restauratorskim radovima u National Gallery u Londonu govore kako zlatna pozadina nije originalna već je pozlata obnovljena u restauratorskim zahvatima. Slika je čišćena 1887. godine te u lipnju 1941. godine.¹⁵⁹ Rendgenske snimke snimljene 22. svibnja 1973. godine pokazuju mrlje na slikanoj površini i rascjep po sredini daske. Na slici su vidljiva manja oštećenja: u gornjem dijelu polja vidljiva su dva okomita puknuća u dasci te mala puknuća boje po cijeloj površini. Slika je naknadno stavljena u jednostavni okvir novijeg datuma te se trenutno u njemu čuva¹⁶⁰ (Slika 9).

¹⁵⁹ Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁶⁰ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveti Antun Padovanski

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

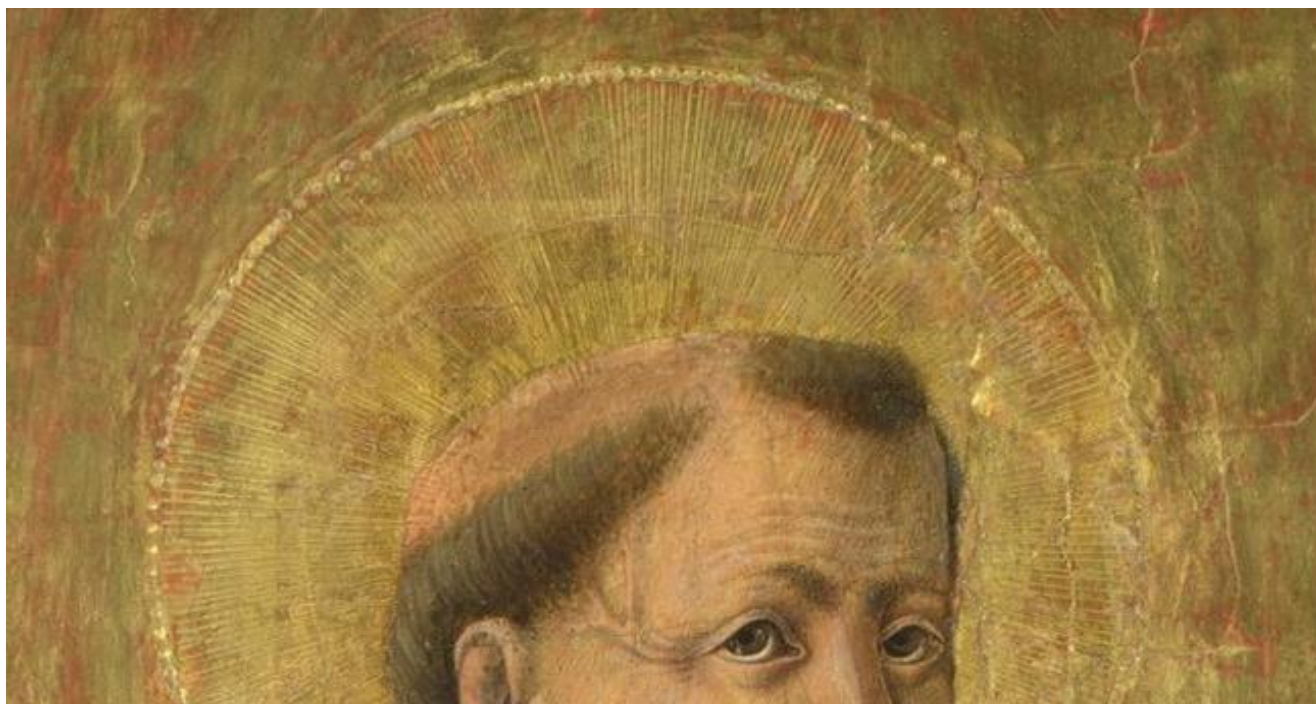
66 x 23 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika10. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazan je lik svetog Antuna Padovanskog u punoj visini (Slika 10). Kadar prati dimenzije lika sveca, tako da reže jedino vrh cvjeta ljiljana. Svetac stoji na stepenici koja se nalazi u nedefiniranom prostoru. Slikar crvenom, zelenkastom, plavkastom i sivom bojom pokušava sugerirati mramornu strukturu stepenice. Figura sveca nalazi



Slika 11. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery, detalj

se ispred zlatom obojene pozadine, s naznakama crvene podloge koja se mjestimično probija preko zlatnog premaza. Svjetlost je u službi prikaza volumena sveca.

Sveti Antun je prikazan u jednostavnoj sivoj franjevačkoj halji s tipičnom redovničkom tonzurom. Kapuljača mu je spuštена na ramena tako da mu je prikazana cijela glava, u poluprofilu, okrenuta na lijevu stranu, s pogledom uperenim u gornji lijevi kut slike. Ostatak tijela prati zakrenutost glave prema desnom ramenu. Tijelo je u laganom kontrapostu sa stopalima zakrenutim u suprotne strane. Halja se u velikim naborima spušta do poda gdje se lagano nakuplja.

Svetac se na prikazu pojavljuje s tradicionalnim atributima: ljiljanom kojeg drži u desnoj zajedno s redovničkom kordom te crvenom knjigom zlaćanih stranica u lijevoj.¹⁶¹ Obje ruke gotovo su pod pravim kutom, savinute u laktu i postavljene uz svečev struk. Dlanovi su otvoreni i lagano zakrenutim prema gore. Aureola je utisnuta tehnikom puncu u zlatnu površinu te se zrakastim linijama koje završavaju ornamentiranom kružnicom širi iz glave sveca (Slika 11).

¹⁶¹ O ikonografiji sv. Antuna Padovanskog usp. Marijan Grgić, »Kruška«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990, str.119-120.

Potez kista većinom je lazuran. Vidljiv je kod sugeriranja teksture kose, gdje slikar koristi mekane i jednolične poteze. Na slici je vidljiva prvotna slikareva priprema drvene daske urezivanjem glavnih obrisnih linija budućeg slikovnog prikaza (Slika 12).

Osim spomenutih nabora, crtački su naglašene i crte lica: oči, nos, brada. Nešto mekanijim potezima kista slikar sugerira teksturu kose.



Slika 12, Juraj Čulinović,
Sveti Antun Padovanski,
London, National Gallery,
detalj

Arhivski podaci National Gallery u Londonu govore kako je slika čišćena 1887. godine te 29. kolovoza 1973.¹⁶² godine kad je i rendgenski snimljena. Rendgenske snimke pokazuju okomite i vodoravne pukotine na dasci te udubljenja kojima je slikar označavao obrise crteža.

Danas je slika u dobrom stanju, vidljiva je jedna veća pukotina desno od aureole te se još uvijek nazire vertikalna pukotina koja se pruža cijelom visinom daske.¹⁶³

¹⁶² Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁶³ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveti Bernardin Sijenski

oko 1456.-1461. godine

tempera na dasci

72 x 25,2 cm

Natpis na pločici u svečevoj desnoj ruci: IHS

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 13. Juraj Čulinović, *Sveti Bernardin Sijenski*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazan je lik svetog Bernardina Sijeskog u punoj visini kako stoji na sugeriranoj mramornoj stepenici (Slika 13). Pozadina je obojena zlatnom bojom s mjestimičnim prodiranjima crvene podloge na površinu slike. Kadar sveca prikazuje u punoj visini te ga on svojom masom gotovo u potpunosti ispunjava. Svjetlost pomaže u prikazu voluminoznosti tijela sveca.

Sveti Bernardin Sijenski jednostavno je prikazan, odjeven u monokromnu sivu redovničku halju, prekrivene glave. Halja jednostavno, bez previše nabora i volumena te pada do svetačkih nogu. Tijelo mu je zakrenuto u desnu stranu, a ruke savinute u laktu postavljene su u visini prsa sklopljenih dlanova. Svetac stoji u laganom kontrapostu, oslonjen na desnu nogu. Glava je prikazana u punom profilu, svojim okretom prateći ostatak tijela. Oko struka ima redovničku kordu te malu crvenu torbicu za novac. Ispod desne ruke drži pločicu crvene boje, ukrašen zlatnim



Slika 14. Juraj Čulinović, *Sveti Bernardin Sijenski*, London, National Gallery, detalj

obrubicom i ornamentikom, na kojem su zlatnim slovima ispisana slova Kristovog monograma »IHS«. Sveti Bernardin Sijenski obuven je u drvene sandale, a pored lijevog stopala nalazi se tamno zelena knjiga, simbol njegovog propovijedanja.

Potezi kista većinom su lazurni s iznimkama mjesta na kojima slikar želi sugerirati specifičnosti pojedinih tekstura. Tako su jasno vidljivi potezi bijele boje na konopu redovničke korde te točkasto izvedene obrve sveca (Slika 14). Crtež je vidljiv kod opisa očiju, nosa i usta te kapuljače.

Zlatna pozadina nije originalna već je obnovljena u restauratorskim zahvatima.¹⁶⁴ Slika je čišćena 1887. godine. Na slici je 31. srpnja 1931. godine izveden manji restauracijski zahvat. Dijelovi polja koji su se tijekom vremena razdvojili spojeni su ljepilom.¹⁶⁵ Slika je danas u dobrom stanju. Vidljiva su mjestimična pucanja slikane površine.¹⁶⁶

¹⁶⁴Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 465.

¹⁶⁵Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁶⁶Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveti Ivan Krstitelj

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

72 x 25,5 cm

Natpis na papiru koji svetac drži u lijevoj ruci: E AG / II / DE [ECCE AGNUS DEI]

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika15. Juraj Čulinović, *Sveti Ivan Krstitelj*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazan je lik svetog Ivana Krstitelja u punoj visini (Slika 15). Svetac stoji na stepenici, u kontrapostu, oslonjen na lijevu nogu. Cijelo tijelo nalazi se u laganom okretu za desnim ramenom s glavom i pogledom koji, u poluprofilu, prate okret ostatka tijela. Valja spomenuti kako je desna ruka pomalo nespretno perspektivno riješena te kako rame ne prati u potpunosti torziju ostatka tijela.

Sv. Ivan Krstitelj prikazan je u svojoj tipičnoj odjeći. Haljina napravljena od krzna otkriva mu desnu ruku, dok je lijeva prekrivena crvenoružičastom draperijom zlatnih, ornamentalno ukrašenih rubova i bogate zelene unutrašnjosti. Svetac desnom rukom pridržava rub draperije tako da su mu obje noge, naglašeno mišićave, vidljive ispod kratke haljine. U istoj ruci, osim što njom drži draperiju, između kažiprsta i srednjeg prsta pridržava štap na čijem se kraju nalazi metalni križ. Taj štap, crvenoružičaste boje koja odgovara boji vanjske strane draperije, zbog svoje visine, naslonjen je na svečevu desnu podlakticu i završava križem u visini svečeve glave. U lijevoj ruci drži na rubovima savijeni i nabrani bijeli list papira s kojeg se može pročitati natpis: E AG / II / DE (Slika 16).



Slika 16: Juraj Čulinović,
Sveti Ivan Krstitelj,
London, National Gallery, detalj

Osim nogu, i desna ruka naglašeno je mišićava s veoma izraženim žilama. Ovakav naturalistički način prikaza nastavlja se i kod lica. Naime, ono je prikazano puno bora oko očiju, na čelu te u području oko nosa. Isto tako, slikar je dodatno naglasio žile koje se uz sljepoočnicu penju prema svečevu tjemenu. Kosa je izvedena dužim konveksno-konkavnim potezima kista koji su ovdje vidljiviji nego na prikazu ostalih dijelova slike. Oko glave, sveti Ivan Krstitelj ima traku bijele tkanine koja je zavezana na potiljku te su joj krajevi ostavljeni da lepršaju (Slika 17).



Slika 17. Juraj Čulinović, *Sveti Ivan Krstitelj*, London, National Gallery, detalj

Iako je na slici potez kista većinom lazuran, meki i pojedinačno istaknuti potezi kista veoma su vidljivi pri sugeriranju teksture krzna svečeve haljine. Tu je potez kista najvidljiviji kod svijetlih tonova boje. Vidljiv je crtež očiju i nosa, dok na ostatku slike on nije čitak i utopljen je u kolorit. Osim toga, vidljivi su urezi u drvenu dasku podloge koji su slikaru služili kao pripremne obrisne linije.

Arhivski podaci National Gallery u Londonu o restauratorskim radovima na ovom slikanom polju ne spominju česte intervencije restauratora. Slika je, zajedno s ostatkom poliptiha, čišćena 1887. godine.¹⁶⁷ Zlatna pozadina nije originalna već je pozlata obnovljena u restauratorskim zahvatima.¹⁶⁸ Slika je danas u veoma dobrom stanju, na površini je vidljivo jedino lagano pucanje boje.¹⁶⁹

¹⁶⁷Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁶⁸ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 465.

¹⁶⁹ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveti Petar Mučenik

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

66 x 23 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 18. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazan je lik svetog Petra Mučenika koji svojom punom visinom ispunjava cijeli kadar (Slika 18). Svetac stoji na stepenici te je cijela kompozicija smještena ispred zlatne pozadine. Slikar crvenom, nijansama zelene i plave te sivom bojom pokušava sugerirati mramornu strukturu stepenice. Svjetlost je u službi prikaza volumena sveca.



Slika 19. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery, detalj

Sveti Petar Mučenik prikazan je u jednostavnoj dominikanskoj redovničkoj halji. Ispod crne draperije, koja se u dugim naborima spušta gotovo do svečevih nogu, vidljiva je bijela haljina koja



Slika 21. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery, detalj

se bogato nabire oko golih stopala sveca koji stoji u kontrapostu. Cijelo tijelo sveca lagano je zakrenuto u lijevo, s rukama podignutim u visini pojas pod gotovo pravim kutom. Pogled sveca uperen je prema gore, s određenom dozom boli koju slikar još naglašava prikazujući usta lagano otvorenima (Slika 19). U lijevoj ruci svetac drži ljiljan s tri bijela cvijeta, dok mu se u desnoj nalazi plava knjiga zlatnih rubova stranica. Od ostalih atributa prikazane su sjekirica kojom mu je probodena glava i mač koji mu probada груди. Iz obje rane teče



Slika 20. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*,
London, National Gallery, detalj

krv sugerirana veoma intenzivnom bojom.

U prikazu krvi slikar se koristi gušćim premazom te boja postaje lagano reljefna (Slika 20). Ovdje su potezi kista naglašeni i jasno vidljivi. Kratki i nešto mekaniji potezi kista vidljivi su kod nanošenja bijele boje na dršku mača ubodenog ispod svečevog lijevog ramena (Slika 21). Ovime slikar sugerira svjetlost koja je na cijeloj slici samo pomoćno sredstvo kod prikaza plastičnosti forme. Potezi kista još su vidljivi kod teksture kose, dok je na ostatku slike je lazuran.

Crtež je na cijeloj slici gotovo nevidljiv, s iznimkom prikaza očiju i nosa čije su obrisne crte jasno vidljive. Oko glave sveca prikazana je aureola koja je plošno riješena tehnikom puncu u zlatnoj pozadini.

Arhivski podaci National Gallery u Londonu o restauratorskim radovima na slikanom polju govore kako slika čišćena 1887. godine. Polje je rendgenski slikano 29. kolovoza 1973. godine.¹⁷⁰ Zlatna pozadina nije originalna već je pozlata obnovljena u restauratorskim zahvatima. Na rendgenskim snimcima ne vide se nikakva veća i trajnija oštećenja drvene podloge i slikanog sloja. Slika je danas u veoma dobrom stanju, na površini je vidljivo jedino lagano pucanje boje.¹⁷¹

¹⁷⁰ Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁷¹ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveti Jeronim

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

32,5 x 25 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 21. Juraj Čulinović, *Sveti Jeronim*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazan je lik svetog Jeronima kojeg kadar reže u području struka (Slika 21). Svetac je prikazan na zlatnoj pozadini ispod koje probija crveni premaz podloge.

Prikaz sv. Jeronima je jednostavan. Svetac stoji poluprofilno okrenut na svoju lijevu stranu, pogleda uperenog prema gore. Glava i kosa prekriveni su mu kapicom, iako je vidljiva sjeda kosa koja izvire izvan rubova kapice i time upotpunjuje tradicionalni prikaz sveca kao starijeg muškarca. Naime, duga brada seže mu do struka u mekanim srebrnkastim valovima u kojima se jasno mogu razlučiti nježni potezi kista, dok su oni kojima se sugerira tekstura kose i obrva mnogo kraći, energičniji i odrešitiji (Slika 22). Jednako tako, naznaka svečeve dobi jasna je i iz prikaza mnogobrojnih bora na čelu te oko očiju.



Slika 22. Juraj Čulinović, *Sveti Jeronim*, London, National Gallery, detalj

Odjelo sivoljubičaste boje široko pada preko tijela sveca gotovo uopće ne prateći njegov obris. Iluziju volumena halje slikar dobiva sjenčanjem, ali i iscrtavanjem po halji čime dodatno naglašava neke nabore. Crtež je vidljiv i kod opisa očiju sveca. Kardinalski šešir, kao jedan od glavnih atributa sv. Jeronima, spušten mu je na leđa te je učvršćen trakama koje padaju preko svečevih ramena. Obje ruke sveca prate poluprofilnu zakrenutost tijela. U desnoj ruci sv. Jeronim drži svitak, dok u dlanu lijeve ruke, koji je otvoren prema gore, drži dvije knjige crvenih i zelenih korica.

Svjetlost na slici je u pomoćnoj ulozi prikaza volumena. Potez kista je, osim već ranije istaknutih primjera, lazuran.

Arhivski podaci o restauratorskim radovima koji se čuvaju u National Gallery u Londonu spominju čišćenje cijelog poliptiha 1887. godine.¹⁷² Zlatna pozadina nije originalna, pozlata je obnovljena u restauratorskim zahvatima.¹⁷³ Danas je slika u veoma dobrom stanju, na površini je jedino vidljivo lagano pucanje boje.¹⁷⁴

¹⁷²Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁷³Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 465.

¹⁷⁴ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveta Katarina Aleksandrijska

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

30,5 x 23 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 23. Juraj Čulinović, *Sveta Katarina Aleksandrijska*, London, National Gallery

U formatu uspravno postavljenog pravokutnika prikazan je lik svete Katarine Aleksandrijske (Slika 23). Kadar sveticu siječe u struku te joj time nisu u potpunosti prikazani vrhovi prstiju lijeve ruke i veo koji drži u desnoj ruci.

Svetica je prikazana raspuštene kose koja se u pravilnim valovima spušta niz njezina ramena. Na glavi joj se nalazi zlatna kruna ukrašena dragim kamenjem crvene boje, moguće rubinima, i biserima. Odjevena je u tešku crvenu draperiju čija unutarnja siva strana daje privid bogatog krzna. Sugestija krznene tkanine dobivena je kratkim i ostrim potezima kista (Slika 24).



Slika 24. Juraj Čulinović, *Sveta Katarina Aleksandrijska*, London, National Gallery, detalj

Draperija je na prsima zakopčana zlatnim brošem ukrašenim biserima i dragim kamenom. Ispod nje nazire se tamno plava haljina ukrašena zlatnim obrubima i biserima oko rubova rukava. Slobodan potez kista jasno je vidljiv na zlatnom završetku rukava haljine (Slika 32). Ovdje je on u službi prikaza odsjaja svjetlosti na zlatnom obrubu. I na ostatku slike svjetlost je u službi prikaza volumena. Potez kista je na

većini slike lazuran, osim prethodno istaknutih primjera.

Svetičine obje ruke savinute su u laktovima te podignute do razine pojasa. U lijevoj ruci sv. Katarina Aleksandrijska veoma opuštenom i laganom gestom drži bijeli veo, dok u desnoj laganim stiskom drži palmin list te je oslonjena na kotač.

Poluprofilno je okenuta na lijevu stranu s glavom lagano spuštenom i pogleda uperenog u donji lijevi kut slike.

U arhivskim podacim restauratorskih zahvata iz National Gallery u Londonu navodi se kako je slika čišćena 1887. godine.¹⁷⁵ Zapisi koje donosi Davies govore kako zlatna pozadina nije originalna, već je obnovljena u restauratorskim zahvatima.¹⁷⁶ Danas je slika u veoma dobrom stanju, na površini je jedino vidljivo lagano pucanje boje.¹⁷⁷

¹⁷⁵Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁷⁶Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 465.

¹⁷⁷ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Sveti Sebastijan

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

30,5 x 23 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 25. Juraj Čulinović, *Sveti Sebastijan*, London, National Gallery

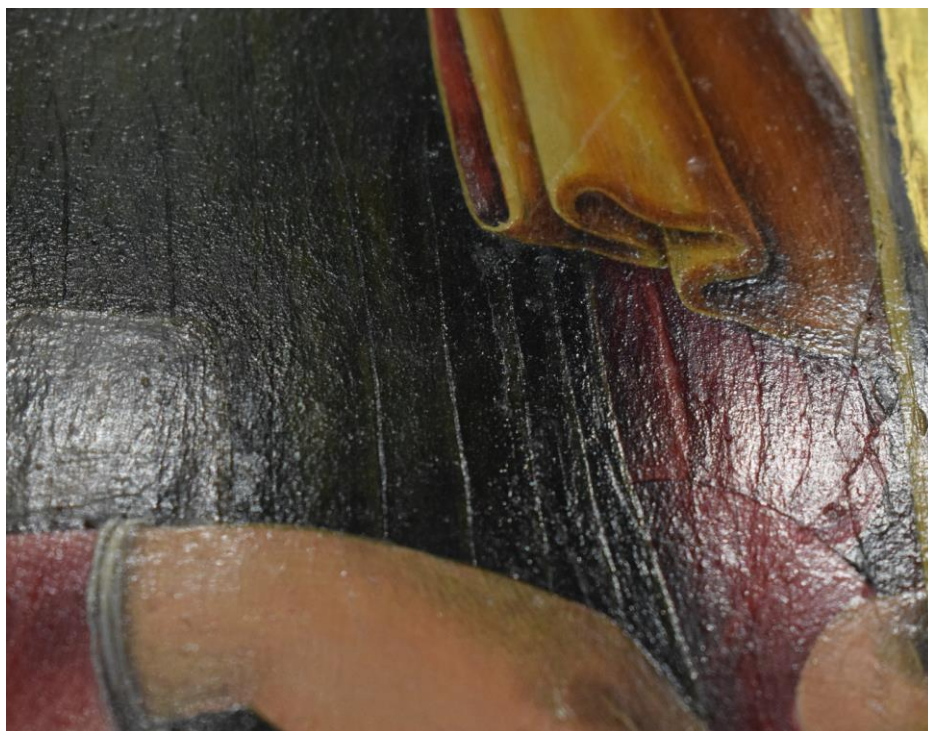
U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazan je lik svetog Sebastijana (Slika 25). Kadar reže figuru u visini pojasa, prste desne i lijeve ruke te lakat desne ruke. Svetac je prikazan pred zlatnom pozadinom.

Lik svetog Sebastijana tijelom je lagano okrenut u lijevo dok mu je glava okrenuta prema njegovom desnom ramenu, s blagim pogledom uperenim u donji lijevi kut slike. Plošno rješenje aureole izvedeno je u tehnici puncu u zlatnoj pozadini te se zrakasto širi od glave sveca do kružnice ruba aureole koja je istaknuta kružnim ornamentima. Zlačana kosa u pravilnim se uvojcima spušta do visine brade. Svijetle pramenove koji sugeriraju teksturu kose te odsjaj svjetla slikar naglašava vidljivim konveksnim potezima kista. Nešto oštiri potezi mogu se primijetiti pri sugeriranju obrva. Oči i nos naglašeni su vidljivim crtežom, a plastičnost je dobivena sjenčanjem.



Slika 26. Juraj Čulinović,
Sveti Sebastijan. London,
National Gallery, detalj

Sveti Sebastijan odjeven je u veoma bogatu, gotovo baršunastu zelenu haljinu crvenih rukava i ovratnika. Preko lijevog ramena prebačena mu je žutozlatna draperija crvene unutrašnjosti. Sugestija bogate i baršunaste tkanine dobivena je korištenjem tankih i sitnih poteza kista na njezinim rubovima, dok se isti efekt na većim površinama dobiva intenzivnijom upotrebom svijetle boje koja dočarava svjetlost (Slika 26). Općenito, na slici je svjetlost u službi što uspješnijeg rješenja plastičnosti tijela. Rub rukava donosi izvedbeno rješenje u kojem slikar veoma slobodnim potezima kista sugerira bogatstvo tkanine. Na slici su vidljivi tanki urezi u drvenoj dasci kojima je slikar prije nanosa boje označio obrisne linije figure (Slika 27).



Slika 27. Juraj Čulinović, *Sveti Sebastijan*, London, National Gallery, detalj

Od atributa, sv. Sebastijan je prikazan sa strelicom koju drži u lijevoj ruci. Valja naglasiti kako je slikar tehnički veoma spretno riješio snažno skraćenje lijeve ruke, pogotovo šake.

Arhivski podaci o restauratorskim radovima koji se čuvaju u National Gallery u Londonu sadrže podatke o čišćenju slike, zajedno s ostatkom poliptiha, 1887. godine.¹⁷⁸ Zlatna pozadina nije originalna već je pozlata obnovljena u restauratorskim zahvatima. Slika je danas u veoma dobrom stanju, na površini je jedino vidljivo jedino lagano pucanje boje.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁷⁹ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

Nepoznata svetica

oko 1456.-1461. godine

tempera i pozlata na dasci

32,5 x 25 cm

London, National Gallery; izvorno: Padova, crkva sv. Nikole



Slika 28. Juraj Čulinović, *Nepoznata svetica*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika nalazi se prikaz nepoznate svete mučenice. Kadar lik mučenice reže u visini pojasa (Slika 28). Figura svetice svojom masom gotovo u potpunosti ispunjava kadar, a nalazi se ispred jednostavne zlatne pozadine ispod koje na mjestima izvire crvena podloga. Svjetlo na slikanom polju stoji kao pomoć u prikazu voluminoznosti lika. Aureola je izvedena plošno, tehnikom puncu u zlatnoj pozadini i zrakasto se širi od glave do kružnog ruba aureole koji je ukrašen kružnim ornamentima.

Lik svetice prikazan je u laganom zaokretu u desno. Taj zaokret tijela prati i svetičina glava čiji je lijevi profil malo više otvoren prema promatraču od desnog. Pogled svetice uperen je prema lijevom donjem kutu slike. Slika prikazuje stariju sveticu s istaknutim borama oko očiju i na čelu te istaknutim žilama ruku. Kosa je prekrivena veoma voluminoznom bijelom tkaninom koja se spušta i oko svetičina vrata. Bijela boja, iako isprepletena plavim i ružičastim nijansama, nastavlja se i na svetičinoj haljini koja je u struku stisnuta bijelim tkanenim pojasom. Oko desnog ramena ogrnuta je draperijom intenzivne zelene i ljubičaste boje koja je obrubljena zlatnom trakom. Draperija pada s lijevog ramena čime otkriva svetičinu ruku, a u svom konkavnom padu pridržana je podlakticom desne ruke u visini struka. Svetičine ruke savinute su u laktovima na njezinom struku te u njima



Slika 29. Juraj Čulinović, *Nepoznata svetica*, London, National Gallery, detalj

laganom i nježnom gestom drži svoje attribute: palmin list i žarko crvenu knjigu zlaćanih stranica. Potez kista je lazuran s iznimkom obrva gdje se vide kratki potezi kista. Volumen haljine je, osim sjenčanjem, dobiven i gotovo iscrtanim linijama koje naglašavanju njezine naslikane nabore (Slika 29). Slikar se u radu na određenim detaljima više oslanja na crtež kao oblikovnu tehniku. To je vidljivo u jakoj konturi palmine grane (Slika 29) te vidljivom

crtežu očiju, nosa i brade. Na slici su vidljivi urezi obrisnih crta u drvenoj dasci koji su slikaru služili kao pripremni crtež.

Arhivski podaci o restauratorskim zahvatima dostupni u National Gallery u Londonu donose informaciju kako je slika čišćena 1887. godine, a rendgenski je snimljena tijekom čišćenja 29. kolovoza 1973. godine.¹⁸⁰ Snimak ne pokazuje nikakva veća oštećenja. Zlatna pozadina nije originalna već je pozlata obnovljena u restauratorskim zahvatima. Slika je danas u veoma dobrom stanju, na površini je vidljivo jedino lagano pucanje boje.¹⁸¹

¹⁸⁰ Usp. NGA, inv. br. 630, Catalogue, Vol 3.

¹⁸¹ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.

3.3. IKONOGRAFSKA ANALIZA POLIPTIHA

Ikonografija koju donosi Čulinović u svom londonskom poliptihu mogla bi se opisati kao tradicionalna svetačka ikonografija. Među istraživačima i povjesničarima umjetnosti koji su se bavili ovim djelom ne postoji mnogo neslaganja oko interpretacije prikazanih likova, kao ni oko njihovih atributa. Međutim, tijekom godina istraživanja ipak su se mišljenja o određenim identifikacija svetaca mijenjala, jednako kao i interpretacija prikaza pojedinih motiva.

U ovom kontekstu, prvo treba spomenuti prikaz svete mučenice na jednom od bočnih polja rastavljenog poliptiha, koja se danas u katalogu National Gallery navodi kao prikaz »nepoznate svete«. Svetica je prikazana kao starija žena, kose pokrivene bijelom tkaninom sa crvenom knjigom u jednoj i palminom granom u drugoj ruci. Ovako općenit prikaz s još općenitijim atributima daje veoma širok spektar mogućih identifikacija.

Svetica je prvotno identificirana kao sv. Cecilija. Artur Schneider u članku *Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. veka* piše kako se na poliptihu uz svetog Sebastijana nalazi baš sv. Cecilija.¹⁸² Kruno Prijatelj u svojoj monografiji o Čulinoviću piše kako bi slika mogla prikazivati sv. Ceciliju, ali to ne argumentira, već ju kasnije u tekstu spominje kao nepoznatu sveticu s palminim listom i knjigom.¹⁸³ Davies piše kako je svetica nekad bila identificirana kao sveta Cecilija, ali da to zasigurno nije.¹⁸⁴ Sveta Cecilija najčešće se prikazuje s ljiljanima ili ružama koje je njoj i njezinom suprugu dao anđeo nakon što su se odlučili na spolno suzdržavanje. Njezino zaštitništvo nad glazbom javlja se u XV. stoljeću. Svetica zna biti prikazana s raznim glazbalima ili u pratnji anđela koji sviraju ili pjevaju.¹⁸⁵ Ovakvo tradicionalno viđenje svete Cecilije ne može se dovesti u srodstvo s londonskim primjerom gdje se sveta mučenica prikazuje s palmom, tradicionalnim simbolom mučeništva i knjigom.

Drugu mogućnost identifikacije daje Raimondo Callegari koji sveticu prepoznaje kao svetu Doroteju. Naime, prema njemu, sveci koje Čulinović prikazuje kao pune figure (sv. Antun Padovanski, sv. Petar Mučenik, sv. Ivan Krstitelj) sveci su zaštitnici članova obitelji Giovannija De Robertija. Callegari piše kao bi prema tom principu odabira svetaca, nepoznata ženska svetica mogla biti upravo sv. Doroteja, imenjakinja supruge Giovannija De Robertija.¹⁸⁶ Prema *Zlatnoj legendi*, Doroteja je bila osuđena na smrt te ju je na putu za gubilište presreo neki pisar Teofil koji ju podrugljivo zamoli da mu nakon smrti pošalje ruža i jabuka iz nebeskog vrta. Nakon njezine smrti, Teofilu se ukazao anđeo s kotaricom jabuka i ruža. Zbog ove legende, sveta Doroteja se

¹⁸² Usp. Artur Schneider, »Juraj Čulinović«, 1932. str. 641.

¹⁸³ Usp. Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 24

¹⁸⁴ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 465.

¹⁸⁵ Usp. Marijan Grgić, »Kruška«, u: *Leksikon ikonografije*, 1990. [1979.], str. 178.

¹⁸⁶ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 75.

najčešće prikazuje na dva načina: s kotaricom ruža ili ruža i jabuka, kako drži ruku malog anđela koji drži kotaricu, ovjenčana ružama ili ih drži u ruci, kako pruža kotaricu Bogorodici ili Isusu, u prizorima mučeništva gdje kleči na stratištu ili je privezana na lomači, a odozgo lebde anđeli s vijencima ruža.¹⁸⁷ Londonski primjer ne sadrži ni jedan od tradicionalnih atributa svetice, tako da se i ova Callegarijeva identifikacija treba uzeti s dozom sumnje.

Još jedan svetac prkazan na poliptihu čija se identifikacija mijenjala tijekom godina danas se u katalogu National Gallery navodi kao sveti Jeronim. Međutim, u prvom katalogu nakon kupnje djela, onom iz 1863. godine kojeg piše Ralph N. Wornum, autor ga naziva sv. Antunom Opatom.¹⁸⁸ Sv. Antun Opat ili Pustinjak uobičajeno se prikazuje kao starac s bradom odjeven u monaški ogrtač sa kukuljicom na glavi: »Nosi štap s ručicom u obliku slova *tau* (T) za poštapanje; *tau* se javlja u plavom i bijelom i na ramenu njegova ogrtača.«¹⁸⁹ Ova identifikacija ne objašnjava zašto prikazani svetac na ramenima ima obješen kardinalski šešir. Jednako tako, kapica koja je naslikana na svečevoj glavi ne nalikuje na redovničku kukuljicu s kakvom se Antun Opat uobičajeno prikazuje.

U svim kasnijim opisima poliptiha, svetac se navodi kao sveti Jeronim. I on se, kao i sveti Antun Opat, prikazuje sjedokos i bradat. Međutim, jedan od uobičajenih prikaza ovog sveca je onaj u kojem se prikazuje kao kardinal: »Jeronim nikad nije bio kardinal, ta služba tada nije ni postojala – ali dok je bio u Rimu, prisustvovao je jednom sastanku što ga je sazvao papa Damas I. Vjerojatno su ga na temelju toga portretirali u kardinalskome ruhu – odatle mu neizbježivi atribut: kardinalski šešir.«¹⁹⁰ Osim s kardinalskim šeširom, sveti Jeronim prikazuje se i s knjigama. Naime, Jeronim je, nastanivši se 386. godine u Betlehemu, na latinski preveo Novi i Stari zavjet koji je kasnije nazvan Vulgata te je na Tridentskom saboru prihvaćen kao službeni latinski tekst Crkve.¹⁹¹ Svetac sa Čulinovićevo poliptiha prikazan je upravo tako, kao starac duge brade s kardinalskim šeširom na leđima i knjigama u rukama. Prema svemu navedenom, identifikacija opisanog sveca najviše odgovara upravo svetom Jeronimu.

Ostali sveci pojavljuju se u svojim klasičnim prikazima, s tradicionalnim atributima. Tako sveti Antun Padovanski u rukama drži ljiljan i knjigu te je odjeven u franjevački habit s kordom oko struka. Još jedan svetac koji je prikazan kao puna figura je sv. Bernardin Sijenski, franjevački svetac, koji se zajedno sa svetim Antunom Padovanskim u sjevernotalijanskom slikarstvu često prikazuje kao svetački par.¹⁹² On je prikazana kao stariji svetac koji drži pločicu s monogramom »IHS« zbog priče da je bio optužen za krivovjerje upravo zbog te pločice. Naime, slova »IHS«

¹⁸⁷Usp. James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1998., str. 75-76

¹⁸⁸Usp. Ralph N. Wornum, *Descriptive and Historical Catalogue*, 1863., str. 212.

¹⁸⁹James Hall, *Rječnik*, 1998, str. 13.

¹⁹⁰Isto, str. 137.

¹⁹¹Usp. Isto, str. 137-138.

¹⁹²Usp. George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Paintings of North East Italy*, Firenca: Casa Editrice Le Lettere, 2003., str. 1195.

simbol si Isusa koji je sv. Bernardin Sijenski upotrebljavao dok bi propovijedao: »Na suđenju u Rimu bio je pobjedonosno oslobođen, i tako došao na glas kao osnivač 'pobožnosti svetom imenu Isusovu' koja se sastoji u javnom izlaganju na štovanje svetog imena.«¹⁹³ Sveti Ivan Krstitelj u Čulinovićevom je prikazu odjeven u krznenu halju sa razmotanim svitkom te križem na visokom štapu. Na svitku se može raspoznati dio natpisa: E AG / II / DE. Sv. Ivan Krstitelj često se u sjevernotalijanskom slikarstvu prikazuje sa natpisima, a ovaj nosi poruku poruku: Ecce agnus dei.¹⁹⁴ Tradicionalno je prikazan i sv. Petar Mučenik, odjeven u crno bijelu dominikansku halju, s knjigom i ljiljanom u ruci te proboden s dva bodeža kroz glavu i prsa s krvlju koja curi iz rana.¹⁹⁵ Lik svete Katarine Aleksandrijske prikazan je s njezinim uobičajenim atributima: kotačem i palminim listom kao simbolima njezinog mučeništva te krunom koja promatrače podsjeća na njezino plemićko podrijetlo. Slikar joj u desnu ruku dodaje još jedan atribut, bijeli veo, koji je vezan za jednu od legendi o svetici. U legendi se ona jednom vjerniku prikazuje u snu zaogrnuti velom koji simbolizira njihovo nepoznavanje nakon što joj se vjernik prestao svakodnevno moliti.¹⁹⁶ Lik svetog Sebastijana tradicionalno se u talijanskoj renesansi prikazivao kao stojeći muški akt, privezan za stup te proboden strelicama.¹⁹⁷ Međutim, svetac na poliptihu prikazan je u tradiciji Vivarinija, odjeven te sa strelicom u ruci.¹⁹⁸ Prijatelj piše kako se u vrijeme nastanka poliptiha sveca rijetko prikazivalo golog torza.¹⁹⁹

Slikano polje *Imago pietatis* donosi prikaz umirućeg Krista kojeg pridržavaju dva anđela. Prema Schilleru, postoje različite funkcije anđela u prikazu umirućeg Krista. Mogu nositi simbole Muke (kao kod prikaza Posljednjeg suda), zamijeniti uloge Marije i Ivana kao anđeli u žaljenju ili pridržavati Kristovo mrtvo tijelo. U slučaju anđela koji pridržavaju Krista, oni ga drže kako bi u promatraču-vjerniku probudili osjećaj involviranosti u prizor te mu približili nemoć Krista koji se žrtvovao za njegove grijehove.²⁰⁰ Ovaj Čulinovićev prikaz donosi upravo takav prizor anđela koji svojim žalovanjem komuniciraju s promatračem. Naime, Raimondo Callegari u svom članku *Su due polittici di Giorgio Schiavone* funeralnu funkciju oltara objašnjava time da je crkva za koju je oltar napravljen bila u crkvi sv. Nikole koja je bila u to doba iznimno tražena za ukapanje naistaknutijih plemićkih obitelji u gradu.²⁰¹ Osim toga, u samoj kapeli je bio pokopan Giovanni De Roberti koji ju

¹⁹³ Marijan Grgić, »Bernardin Sijenski«, u: *Leksikon ikonografije*, 1990.[1979.], str. 144.

¹⁹⁴ Usp. George Kaftal, *Iconography*, 2003., str. 1203.

¹⁹⁵ Usp. Isto, str. 1177.

¹⁹⁶ Usp. Reginald Howard. Wileski, *Mantegna*, 1947., str. 6.

¹⁹⁷ Usp. James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 299-300.

¹⁹⁸ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str. 466.

¹⁹⁹ Usp. Krno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 25.

²⁰⁰ Usp. Gertrud Schiller, *Iconology*, 1971., str. 215.

²⁰¹ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 66.

je dao i sagrađiti.²⁰² Naime, nije rijedak slučaj da se u Italiji prikazom umirućeg Krista označava funeralno mjesto ili mjesto memorije.²⁰³

Središnje polje poliptiha čini prikaz *Bogorodice s Djetetom na prijestolju*. Tema Bogorodice u povijest umjetnosti ulazi 431. godine kada je u Efezu, na ekumenskom koncilu, Marija dogmatskom definicijom proglašena Bogorodicom, a zatim su se: »pod tim aspektom oblikovali [...] na Istoku i na Zapadu temeljni ikonografski tipovi Bogorodice s Djetetom [...]« od kojih je jedan Prijestolje Mudrosti.²⁰⁴ Ikonološki prikaz Prijestolja Mudrosti donosi Bogorodicu koja sjedi na prijestolju s Djetetom Isusom na krilu. Obično je Dijete okrenuto frontalno prema promatraču te u lijevoj ruci drži svitak dok desnom rukom blagoslivlja. Tema proizlazi iz riječi »u krilu Majke sjedi Mudrost Očeva«, a tumači se time da Isus, kao utjelovljenje Riječi svoga Oca, u Bogorodičinom krilu sjedi kao na prijestolju.²⁰⁵ U Čulinovićevom prikazu *Bogorodice s Djetetom* slikar ne prikazuje svitak nego Djetetovu lijevu nogu oslanja na staklenu kuglu. Callegari podrijetlo ovog simbola vidi u flamanskom slikarstvu te ga ističe kao simbol vječnosti i vječnog života.²⁰⁶ Kugla se u sakralnoj umjetnosti može javiti kao atribut Krista te ga opisivati kao *Salvador mundi* (Spasitelj svijeta).²⁰⁷ Osim kugle, Dijete oko vrata ima prikazanu ogrlicu od crvenih i crnih perli s crvenim koraljem kao privjeskom. Ogrlica s koraljem kao ukrasom u srednjem vijeku se djeci stavljala oko vrata kako bi ih zaštitila te se kao takav simbol koralja javlja i u prikazima Bogorodice s Djetetom.²⁰⁸

Osim Prijestolja Mudrosti, Bogorodica se s Djetetom javlja na prijestolju i u prikazu *Regina Coeli* (Nebeska Kraljica). U tom prikazu Djevica pokazuje Dijete, a njihov odnos može biti više ili manje blizak i topao.²⁰⁹ U slučaju Čulinovićevog prikaza na središnjem polju poliptiha, Bogorodica pridržava Dijete nježnim toplim dodirima, prateći pogledom njegovu gestu podignute desne ruke. Raimondo Callegari upravo u ikonografskoj temi *Regina Coeli* vidi rješenje ovog prikaza,²¹⁰ te se ono ispostavlja kao veoma izvjesno.

²⁰² Usp. Isto, str. 74.

²⁰³ Usp. Gertrud Schiller, *Iconology*, 1971., str. 219.

²⁰⁴ Usp. Branko Fučić, »Bogorodica«, u: *Leksikon ikonografije*, 1990. [1979.], str. 164.

²⁰⁵ Usp. Isto, str. 164-165.

²⁰⁶ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 75-76.

²⁰⁷ Usp. James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 259.

²⁰⁸ Usp. Isto, str. 162.

²⁰⁹ Usp. Isto, str. 64.

²¹⁰ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 72.

Oko prikaza Bogorodice i Djeteta Čulinović slika brojne vegetabilne motive koji su kao simbolički predmeti česti na ovakvim prikazima. Na girlandi koja je prikazana obješena iznad Bogorodičine glave naslikane su trešnje, jabuke, kruške te breskve (Slika 30). Jabuka se u tradicionalnom shvaćanju povezuje s Drvom znanja te Krista opisuje kao: »[...] budućeg Iskupitelja ljudskog roda od istočnog grijeha.«²¹¹ Trešnje simboliziraju nebo²¹² dok kruška stoji kao simbol Kristova utjelovljenja te označava njegovu ljubav prema čovječanstvu.²¹³ Na girlandi su još prikazane i breskve koje u renesansi postaju simbol istine.²¹⁴ Osim girlande, vegetablinski motivi u obliku plodova šipka nalaze se na prijestolju te svojim smještajem flankiraju Bogorodicu i Dijete. U ovakvom prikazu oni simboliziraju Uskrsnuće.²¹⁵



Slika 30. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj

Motiv voća prikazan kod Bogorodičinih nogu nije jednako interpretiran kod svih autora. Callegari motiv vidi kao breskvu,²¹⁶ dok Kruno Prijatelj piše kako se radi o jabuci.²¹⁷ Usporedi li se prikaz ovog motiva s motivom voća na jednom od bočnih polja Čulinovićevog padovanskog triptiha te na slici *Bogorodice s Djetetom* iz Torina, vidljivo je da se na londonskom primjeru nalazi prikaz breskve (Slike 31, 32, 33).

²¹¹ James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 66.

²¹² Usp. Isto, str. 66.

²¹³ Usp. Marijan Grgić, »Kruška«, u: *Leksikon ikonografije*, 1990. [1979.], str. 369.

²¹⁴ Usp. James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 38.

²¹⁵ Usp. Isto, str. 67.

²¹⁶ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 75.

²¹⁷ Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 24.



Slika 31. Juraj Čulinović,
*Bogorodica s Djetetom na
prijestolju*, London, National
Gallery, detalj



Slika 32. Juraj Čulinović,
*Sveti Ljudevit Tuluški i sveti
Antun Padovanski*, Padova,
Dijecezanski muzej, detalj



Slika 33. Juraj Čulinović,
Bogorodica s Djetetom, Torino,
Galleria Sabauda, detalj

Od životinjskih motiva na slici se prikazuje mrav, koji prema Callegariju simbolizira vjernike koji se trebaju kretati prema spasenju, jer je mrav postavljen kako se penje uz stepenicu prema Kristu i Bogorodici.²¹⁸

3.4. KOMPARATIVNI PRIMJERI

U oblikovanju većine likova na londonskom poliptihu Čulinović se poslužio već postojećim rješenjima umjetnika koji su, poput Mantegne, Crivellija i Lippija, bili pripadnici istog kruga sjevernotalijaskih umjetnika toga vremena, ali i ponavljanjem vlastitih rješenja.

Davies poše kako rješenje poliptiha ima nekoliko preteča od kojih se navodi Squarcioneov poliptih iz 1449.-1452. godine koji se čuva u Museo Civico u Padovi te Mantegnina pala sv. Luke iz 1453.-1454. godine koja se nalazi u Pinacoteci di Brera u Milanu, gdje je generalni postav poliptiha veoma sličan Čulinovićevom. Davies londonski poliptih, s oprezom, datira u razdoblje oko 1450. godine. Uz to nadodaje kako valja u obzir uzeti to što je sv. Bernardin Sijenski kanoniziran 1450. godine. Ovako rana datacija poliptiha može se argumentirati načinom prikaza sv. Sebastijana koji je odjeven u vivarinijevskoj tradiciji. Postoje i sličnosti sa slikom *Mrtvi Krist kojeg pridržavaju anđeli* Carla Crivellija koja se čuva u National Gallery u Londonu. To polje rana je verzija ovakvog kompozicijskog rješenja, a vjerojatno je, prema Daviesu, nastalo kao verzija Donatellovih rješenja prenesenih u slikarski medij.²¹⁹

²¹⁸ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str 75.

²¹⁹ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian School*, 1961., str. 464-466.

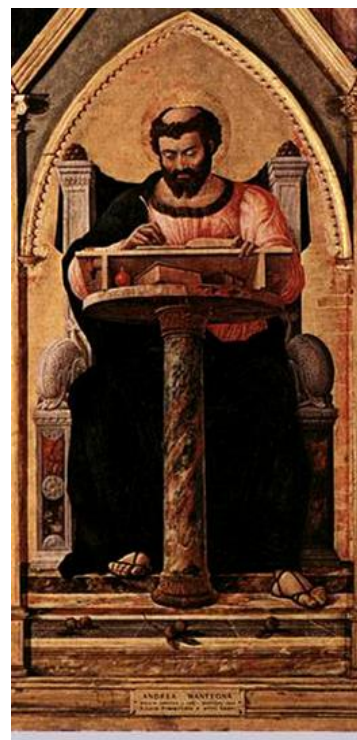
Tako Casu kao neke od mogućih motiva za rješenje središnje pale poliptiha s Bogorodicom i Djetetom vidi nekoliko različitih djela. On piše kako je jedan od Čulinovićevih najdražih motiva onaj s impostacijom Djeteta Isusa koji stoji s jednom nogom otvorenom prema gledatelju. Ovo rješenje dovodi u vezu s impostacijom Djeteta na slici Carla Crivellija *Madonni di Montefiore* iz Musees Royaux des Beaux-Arts u Bruxellesu (Slika 34).



Slika 34. Carlo Crivelli,
Madonna di Montefiore, oko
1471.,
Bruxelles, Musees Royaux des
Beaux-Arts



Slika 35. Juraj Čulinović, *Bogorodica s
Djetetom na prijestolju*, London,
National Gallery



Slika 36. Andrea Mantegna,
Poliptih svetog Luke,
1453-1454., Milano, Pinacoteca
di Brera

Na obje slike Dijete Isus stoji Majci na krilu u raskoračnom stavu. Na Čulinovićevoj slici (Slika 35) Isus je oslonjen na desnu nogu dok mu je lijeva naslonjena na kuglu, dok Crivelli Dijete oslanja na obje noge.

I Callegari pronalazi moguće motive za ovu palu. On ističe kako se prijestolje može dovesti u vezu s rješenjem prijestolja na Mantegninom poliptihu sv. *Luke* koji se nalazi u Pinacoteci Brera u Milanu, a rađen je za crkvu svete Justine u Padovi (Slika 36). Autor navodi kako Čulinović ponavlja isti zakrivljeni i skraćeni tip naslona. Stupovi prijestolja u londonskom su primjeru ipak dekorirani,

i to prividom plitkog reljefa. *Putti* koji su tu prikazani srodni su onima koje Donatello radi u bronci na glavnom oltaru u padovanske crkve svetog Antuna Padovanskog.²²⁰

Čulinovićeva kompozicija *Imago pietatis* s londonskog poliptiha nije njegova izvorna invencija. Naime, u svom članku *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padua* (1996.) Andrea De Marchi sliku stavlja u vezu s likovnim rješenjem Filippa Lippija *Oplakivanje* koja se čuva u Keresztény Museum u Ostrogonu (Slika 38). De Marchi piše kako se ovdje radi o kompoziciji u kojoj anđeli, koji izlaze iz mramornog parapeta (grobnice), pridržavaju Kristovo tijelo da ne potone prema naprijed. Lik Krista rezan je u struku, a ruke su mu »sakriven« ispod složeno nabrane draperije. Volumen ruku, koje se preklapaju na Kristovu struku, nije jasno vidljiv ispod platna koje je, prema De Marchiju, izvedeno donatelijanskim načinom poput mokre draperije s mnoštvom nelogičnih površina i nabora. Ovu tvrdnju De Marchi obrazlaže i srodnostima u uvećanim i nateklim licima anđela čije oči izražavaju duboku bol.²²¹ Stefano G. Casu u članku *Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione* iz 2000. godine potvrđuje ovu vezu s Lippijevom slikom.²²²



Slika 37. Juraj Čulinović,
Imago pietatis, London, National Gallery



Slika 38. Filippo Lippi (?),
Pietà, Ostrogon, Keresztény Museum

²²⁰ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici, 1998., str. 72

²²¹ Usp. Andrea de Marchi, »Un raggio«, 1996., str. 7.

²²² Usp. Stefano G. Casu, »Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione«, u: *Proporzioni - Anali della fondazione Roberto Longhi*. 1 (2000.), str. 44.



Slika 39. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom*, Pariz, Musée Jacquemart-André



Slika 40. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom*, Pariz, Musée Jacquemart André, detalj



Slika 41. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery

U monografiji o slikaru koju piše Kruno Prijatelj, autor ističe bliskost rješenja sv. Antuna Padovanskog s londonskog poliptiha i onog na slici *Bogorodice s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom* (Slika 39) koja se čuva u Musée Jacquemart-André u Parizu.

Dva prikaza sv. Antuna Padovanskog na ovim su djelima gotovo identično riješena. Male razlike postoje kod prikaza donjeg cvijeta ljiljana koji je na pariškom primjeru rascvjetan prema dolje dok se na londonskom otvara prema svecu (Slika 40 i 41). Uz to, na londonskom primjeru redovnička korda seže svecu do koljena dok je na pariškom nešto kraća. Međutim, ovi detalji ne umanjuju veliku sličnost i vjerojatno prenošenje rješenja s jednog slikovnog primjera na drugi. Iako se ne može sa sigurnošću reći koje je likovno djelo nastalo prvo, Prijatelj piše kako su obje slike najvjerojatnije nastale u prvoj fazi Čulinovićeve padovanskog razdoblja, s time da argumentira kako je *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom* vjerojatno nastala nešto kasnije: »Ta slika ima toliko frapantnih analogija s londonskim poliptihom i berlinskom Madonom, da nam predstavlja zanimljiv pokušaj autora, da kompletno preuzme pojedine detalje svojih ranijih slika i stvori novu cjelinu.«²²³

U slučaju slikanog polja svetog Bernardina Sijenskog, Casu vuče paralelu sa slikom Andree Mantegne *Sveti Bernardin Sijenski* (Slika 42), koja se čuva u Akademiji Carrara u Bergamu.



Slika 42. Andrea Mantegna,
Sveti Bernardin Sijenski,
oko 1450., Bergamo,
Accademia Carrara



Slika 43. Juraj Čulinović,
Sveti Bernardin Sijenski,
Milano, Museo Poldi Pezzoli



Slika 44. Juraj Čulinović,
Sveti Bernardin Sijenski,
London, National Gallery,
detalj

Autor piše kako je u Squarcioneovoj radionici stvorena određena tipologija prikaza svetog Bernardina Sijenskog. Tako se kao arhetip za ovog sveca javlja upravo slika koju radi mladi Mantegna.²²⁴ Mantegnino rješenje moralo je biti model i za Čulinovićev prikaz sv. Bernardina Sijenskog koji se čuva u Museo Poldi Pezzoli u Milanu (Slika 43). Ovdje je srodnost i velik utjecaj Mantegne neupitan. Kruno Prijatelj povlači paralelu između ovog londonskog sveca i prikaza svetog Jeronima iz Bergama, gdje: »Ima identičnosti i u nekim malim ikonografskim detaljima, kao što su na pr. karakteristične cokule sv. Jeronima identične onima sv. Bernardina na londonskom poliptihu, te sv. Antuna Opata na padovanskom krilu.«²²⁵ Međutim, Prijatelj nije u potpunosti siguran u Čulinovićevo autorstvo nad slikom *Svetog Bernardina Sijenskog* iz Milana te ih radije smješta bliže djelatnosti Darija iz Trevisa ili ranoj fazi Marca Zoppa.²²⁶

²²⁴ Usp. Stefano G. Casu, » Giorgio Schiavone«, 2000., str. 40.

²²⁵ Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 46.

²²⁶ Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 53.

Kruno Prijatelj u Čulinovićevoj monografiji spominje nevjerojatnu sličnost lika svetog Petra Mučenika s londonskog poliptiha (Slika 46) i onog sa slike *Bogorodca s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom* (Slika 45) koja se čuva u



Slika 45. Juraj Čulinović, *Bogorodca s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom*, Pariz, Musée Jacquemart André



Slika 46. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery

Musée Jacquemart André u Parizu. I zaista, dva sveca gotovo su u potpunosti jednaka. Slikar mijenja samo manje detalje. Pariški svetac drži otvorenu knjigu koja je kod londonskog primjera zatvorena.²²⁷ Nadalje, iako su geste ruku jednake, u pariškom primjeru cvijet ljiljana nalazi se u svečevoj desnoj ruci, zajedno s knjigom dok su u londonkom primjeru ovi atributi podijeljeni između dvije ruke. Impostacija svetaca je gotovo ista, no na londonskom prikazu svetac stoji u nešto jačem kontrapostu. Najveća razlika vidljiva je kod izraza lica, gdje se na sv. Petru Mučeniku s londonskog poliptiha može primijetiti mnogo izraženiji izraz boli s lagano otvorenim ustima i pogledom uperenim prema gore. S druge strane, pariški svetac u potpunosti je smiren, bezizražajnog pogleda uperenog u Bogorodicu i Dijete.

Osim svetog Jeronima s londonskog poliptuha, Čulinović u svom opusu ovog sveca prikazuje još dvaput: na bočnoj strani triptiha iz crkve svetog Franje Asiškog u Padovi koji se danas čuva u Dijecezanskom muzeju u Padovi (Slika 30) te u prikazu sv. Jeronima koji se čuva u Accademia Carrara u Bergamu (Slika 29). Casu i Callegari upućuju na sličnost bradatog lica sveca s londonskog primjera te onog koji se čuva u padovanskom muzeju.²²⁸ Sličnosti, iako nešto manje, vidljive su i kod rješenja sveca iz Accademie Carrara, na koje upućuje Prijatelj.²²⁹ Treba spomenuti kako su u rješenju svečeva pogleda, izraza lica te držanja i postave tijela navedeni primjeri iz Padove i Bergama međusobno u većoj srodnosti nego što su s londonskim primjerom.

Svetog Jeronima Čulinović, osim na londonskom poliptihu, prikazuje još dvaput: na bočnoj strani triptiha iz crkve svetog Franje Asiškog u Padovi koji se danas čuva u Dijecezanskom muzeju

²²⁷Usp. Isto, str. 40.

²²⁸Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998.; Stefano G. Casu, »Giorgio Schiavone«, 2000., str. 40.

²²⁹Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 46.

u Padovi (Slika 47) te u prikazu sv. Jeronima koji se čuva u Accademia Carrara u Bergamu (Slika 48). Casu i Callegari upućuju na sličnost bradatog lica sveca s londonskog primjera te onog koji se čuva u padovanskom muzeju.²³⁰ Sličnosti, iako nešto manje, vidljive su i kod rješenja sveca iz Accademie Carrara, na koje upućuje Prijatelj.²³¹ Treba spomenuti kako su u rješenju svečeva pogleda, izraza lica te držanja i postave tijela navedeni primjeri iz Padove i Bergama međusobno u većoj srodnosti nego što su s londonskim primjerom.



Slika 48. Juraj Čulinović, *Sveti Jeronim*, Bergamo, Accademia Carrara



Slika 47. Juraj Čulinović, *Sveti Franjo i sveti Jeronim*, Padova, Dijecezanski muzej, detalj

Kao komparativni primjer kompozicijskog rješenja prikaza sv. Katarine Aleksandrijske Casu navodi *Bogorodicu s Djetetom* poznatu još i kao *Madonna Huldschinsky* Carla Crivellija (Slika 49) koja se čuva u San Diego Museum of Arts u Kaliforniji.

²³⁰Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998.; Stefano G. Casu, »Giorgio Schiavone«, 2000., str. 40.

²³¹Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 46.



Slika 49. Carlo Crivelli, *Madonna Huldshinsky* oko 1460., San Diego, San Diego Museum of Arts,



Slika 50. Juraj Čulinović, *Sveta Katarina Aleksanrijska*, London, National Gallery

Kod ova dva prikaza Casu preklapanja vidi u značajkama lica te u oblikovnim rješenjima noktiju ruku. Srodnost vidi i u rješenju odjeće.²³²

3.5. PROVENIJENCIJA DJELA

Padovanski poliptih Jurja Čulinovića, koji se trenutno nalazi u National Gallery u Londonu prošao je poduži put da bi na kraju tamo bio smješten. Izvorno namjenjen oltaru jedne kapele u crkvi svetog Nikole u Padovi, preko Edinburgha i Pariza, na kraju je kupljen za zbirku ove prestižne muzejske institucije.

3.5.1. PADOVA

Arhivski podaci i pisci koji su u 18. stoljeću pisali o padovanskoj umjetnosti daju informacije kako je oltarna pala Jurja Čulinovića bila napravljena za kapelu plemenitaške obitelji De Roberti u crkvi svetog Nikole u Padovi. U to vrijeme kapela je bila posvećena svetom

²³²Usp. Stefano G. Casu, »Giorgio Schiavone«, 2000., str. 42.

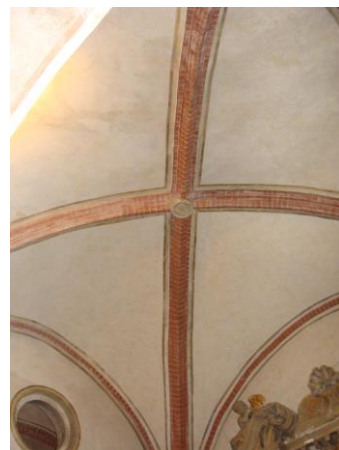
Bernardinu Sijenskom, a kako je ovaj svetac kanoniziran 1450. godine,²³³ nije vjerojatno da su dekorativni radovi na njoj započeli prije te godine. Već 1452. godine vizitacije govore o kapeli posvećenoj sv. Bernardinu Sijenskom²³⁴ te se novi oltar vjerojatno i gradi, s jedne strane, zbog ovog novog posvećenja kapele. Drugi razlog dolazi iz oporuke plemića Giovannija De Robertija koju donosi Callegari, a u kojoj stoji da plemić ostavlja 100 dukata za izgradnju kapele u kojoj će se nalaziti njegova grobnica.²³⁵ Takva funeralna funkcija vjerojatno je morala pridonijeti i novom dekorativnom osliku kapele i novom oltaru. Udajom Anne Alvarotti za Girolama Frigimelicu kapela pada pod patronat obitelji Frigimelica. Na žalost, ne postoje zapisi koji bi opisivali oltar u samoj crkvi, ali Giovambatista Rossetti, Giuseppe Gennari, Felix Franz Hofstätter i Giovanni Maria Sasso donose zapise o poliptihu koji se nekad nalazio u crkvi sv. Nikole u Padovi, a oni ga zatiču u palači obitelji Frigimelica. Sva četvorica autora pišu kako je ta oltarna pala prvotno bila smještena u crkvi svetog Nikole te ju kod opisa te crkve i spominju kao umjetninu koja se tamo nekada nalazila. Kapela obitelji De Roberti druga je, i središnja, kapela desnog broda crkve. Danas je to kapela svete Ispovjedi (*Cappella delle Confessioni*), a na desnom zidu još uvijek se čuva ploča s natpisom patronatstva obitelji De Roberti, De Lazara i Brusantini nad kapelom (Slika 51). Kapela je gotovo kvadratnog tlocrta, s dva prozora na južnom zidu crkve. Prema glavnom brodu otvorena je s tri lučna otvora (Slika 52) te joj je svod križni (Slika 53).



Slika 51. Natpis imena obitelji Roberti, Padova, crkva svetog Nikole



Slika 52. Kapela svete Ispovjedi, Padova, crkva svetog Nikole



Slika 53. Križni svod kapele svete Ispovjedi, Padova, crkva svetog Nikole

²³³ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str 465.

²³⁴ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 65.

²³⁵ Usp. Isto, str. 67,74.

Kapela je u nekom trenutku pregrađivana jer su na unutrašnjoj strani zida vidljivi obrisi starih prozorskih otvora koji su bili nešto uža od sadašnjih (Slika 54). Duž južnog vanjskog zida kapele, ispod visećih arkada vanjskog vijenca, vidljive su zidne slike grbova, vjerojatno obitelji plemenitih građana Padove koji su bili vezani za crkvu.



Slika 54. Kapela svete Ispovjedi, Padova, crkva svetog Nikole

3.5.2. NARUČITELJI ČULINOVIĆEVOG POLIPTIHA

Kapela obitelji Roberti u crkvi sv. Nikole u Padovi, za koju je Čulinović naslikao poliptih, dolazi pod patronat obitelji Frigimelica tek 1640. godine kada se Girolamo Frigimelica vjenčao s Annome Alvarotti. Ovaj podatak je bitan jer je Anna Alvarotti bila udovica Girolama De Robertija, nasljednika iz bogate i plemenite obitelji s kojim je imala jednog sina Francesca, zadnjeg potomka obitelji Roberti. Svojom ponovnom udajom, Anna Alvarotti je sjedinila dobra dviju velikih talijanskih obitelji i time, veoma vjerojatno, prenijela patronat nad kapelom s obitelji Roberti na obitelj Frigimelica. Callegari ovakav zaključak argumentira s nekoliko dokumenata. Naime, vizitacija od 12. ožujka 1647. godine potvrđuje patronat obitelji Robert nad ovom kapelom s oltarom ranije posvećenim sv. Bernardinu Sijenskom (Callegari donosi prijepise protokola vizitacija koji potvrđuju da je oltar obitelji Roberti bio posvećen sv. Bernardinu Sijenskom, iz 1452., 1563. i 1622. godine).²³⁶ Osim vizitacija, dokaz u korist tvrdnje o patronatu obitelji Roberti nad kapelom u vrijeme Čulinovićeva boravka u Padovi daje i dokument koji govori kako je ova obitelj 21. srpnja 1435. godine kupila kuću u četvrti gdje se nalazi crkva sv. Nikole. To područje bilo je jedna od najuglednijih četvrti Padove toga vremena, a obitelj Roberti, kao prestižna diplomatska obitelj koja je svoje bogatstvo stekla poduzetništvom, imala je puno pravo na život uz crkvu u kojoj su se

²³⁶Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 65.

ukapale plemenite i poznate gradske obitelji.²³⁷ Iz oporuke Giovannija De Robertija saznaje se još mnogo detalja koji razjašnjavaju sliku o Robertijima kao naručiteljima Čulinovićevog poliptiha. Naime, on ostavlja svojim sinovima, supruzi i Giovanniju Alvarottiju 100 dukata da izgrade kapelu u crkvi sv. Nikole te da za nju izaberu dekoracije. Callegari piše kako je 1452. godine slikarska dekoracija zida već morala biti na visokom stupnju kad su slikari Giovanni Descalzi i Cecco da Roma, u nekom dokumentu protiv nasljednika, kako navode, Iohannisa De Rubertisa, za svoje glasnogovornike izabrali Nicolu Pizola i Andreu di Natale da Capua.²³⁸ Na žalost, Callegari piše kako se i dalje ne zna što su to ova dvojica slikara naslikala na zidovima kapele pa se dekorativni kontekst oltarnog poliptiha još ne može pobliže objasniti. Kao poveznicu između Robertija i Čulinovića navodi jednog od izvršitelja oporuke, Giacoma Alvarottija koji je bio osobni prijatelj Mantegne i Pizola s jedne te Leonea Da Lazara i Francesca Capodilista, koji su bili Squarcioneovi klijenti, s druge strane. Neangažiranje samog Mantegne na radovima u ovoj kapeli Callegari objašnjava smrću Alvarottija koja je nastupila dva mjeseca prije nego Mantegna preuzima zaduženja za poliptih sv. Luke za padovansku crkvu sv. Justine.

Ne zna se kada ova obitelj oltarnu palu odlučuje premjestiti u svoju palaču, ali ona se tamo nalazila sigurno 1765. godine kada ju zatiče Giovambatista Rossetti. U to vrijeme poliptih više nije stajao unutar okvira, već je bio razdijeljen na pojedinačna slikana polja. U istom stanju poliptih bilježe Hofstätter 1792.,²³⁹ Gennari 1795. te Sasso 1802. godine.²⁴⁰

3.5.3. EDINBURGH

Nakon ovih zapisa o oltarnoj pali koja se nalazila u obiteljskoj kući obitelji Frigimelica u Padovi, poliptih se spominje u Edinburghu, u zbirci Jamesa Johnstona od Straitona. Davies u katalogu djela National Gallery u Londonu *The Earlier Italian Schools*, piše kako se djelo spominje u drugom izdanju kataloga zbirke iz 1835. godine pod brojem 17.²⁴¹ Dokaz o ovom nalazi se u pismu od 29. listopada 1954. godine koje David Buxandan iz National Gallery of Scotland piše upravo kao odgovor Martinu Daviesu, zaposleniku National Gallery u Londonu. U tom pismu Buxandan piše kako nije mogao pronaći katalog koji je Davies tražio, ali uspijeva naći katalog galerije slika Johnson: »Mi, međutim, imamo kopiju kataloga Johnston galerije slika, koji se sastoji od preko 650 slika, većinom starih majstora . . . Straiton House, Wemyss Place, Weat End of Queen Street Gardens, Edinburgh. Otvorena 23. prosinca 1833. Naša kopija je drugo izdanje, 1835. Ono

²³⁷Usp. Isto, str. 66.

²³⁸Usp. Isto, str. 67.

²³⁹ Usp. Felix Franz Hofstätter, *Nachrichten von Kunstsachen*, 1792., str. 69-70.

²⁴⁰ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittico«, 1998., str. 63-64.

²⁴¹Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961., str 466.

što bi prema meni bio Vaš Schiavone javlja se kao broj 17 u katalogu.«²⁴² (Prilog 1. Pismo) Zatim navodi prijepis kataloga gdje se poliptih spominje kao velika oltarna pala s prikazom Djevice s Djetetom u centru s nekoliko polja koja sadrže prikaze svetaca, a atribuirano je kao djelo Andree [sic] Schiavonea, učenika Francesca Squarcionea. Uz to se navodi kako se na djelu nalazi natpis: *Opus Sclavone Discipulus Squarcioni S.* Slika je u ovu zbirku morala doći negdje u razdoblju od zime 1829. godine kada James Johnston počinje skupljati umjetnine za svoju kolekciju, do 1835. godine kada je objavljeno drugo izdanje kataloga. U spomenutom pismu Buxandan još spominje kako je Johnston veliku većinu djela u svojoj zbirci sam pronašao na svojim putovanjima Europom.

Ova zbirka, koja je bila smještena u Johnston Museum, nastala je ranih 1830-ih. Duncan Forbes u svom doktoratu piše kako je ovaj muzej bio jedan od najboljih privatnih poluotvorenih muzeja²⁴³ u Edinburghu tog vremena (1775.-1840.).²⁴⁴ Naime, u Edinburghu se u to vrijeme počela ubrzano razvijati umjetnička scena, i to na polju suvremenih umjetničkih ostvarenja i trgovine slikama starih majstora.²⁴⁵ Na žalost, Johnsonova galerija nikad nije doživjela veći uspjeh te je zbirka rasprodana na dvjema velikim prodajama 1842. i 1843. godine u organizaciji C. B. Taita.²⁴⁶ Valja naglasiti, a to je vidljivo i iz atribucije prema drugom izdanju kataloga, kako su mnoge atribucije u katalogu bile upitne, što se u bilješci spominje i u samom katalogu.²⁴⁷

Na prvoj od navedene dvije aukcije poliptih obitelji Roberti dolazi u zbirku Jamesa Dennistouna od Dennistouna 1842. godine. Uz nju, Dennistoun kupuje i *Bogorodicu s Djetetom na obali* atribuiranu Tizianu.²⁴⁸ James Dennistoun (1803.–1855.) bio je škotski *connoisseur* i kolekcionar antikviteta.²⁴⁹ O poliptihu u ovoj kolekciji piše Gustav Friedrich Waagen 1854. godine. Autor piše kako, na žalost, nije susreo gospodina Dennistouna prilikom njegovog posjeta zbirci, pošto je ovaj u to vrijeme bio izvan grada. Dennistouna ga opisuje kao džentlmena poznatog po svojoj ljubavi prema umjetnosti, pogotovo onoj nastaloj od XIII. do XVI. stoljeća. Navodi kako je

²⁴²NGA, inv. br. 630.

"We have, however, a copy of the Catalogue of the Johnston Gallery of Pictures, consisting of above 650 Paintings, chiefly by the Old Masters . . . Straiton House, Wemyss Place, West End of Queen Street Gardens, Edinburgh. Opened 23d December 1833. Our copy is the second edition, 1835. What I take to be your Schiavone appears as No. 17 in the catalogue.

²⁴³Usp. Duncan Forbes, *Artists, Patrons and the Power of Association: The Emergence of a Bourgeois Artistic Field in Edinburgh, c. 1775 – c. 1840*, doktorski rad, St. Andrews: University of St. Andrews, 1996., str. 47. Forbes piše kako su u razdoblju od 1775-1840. u Edinburghu bili veoma popularni privatni muzeji koji bi izlagali tehnološka dostignuća kako bi dobili na tržišnoj vrijednosti. Johnston Museum imao je dvije zbirke: tehnološku i umjetničku. Kako bi ih financirao i povećao njihovu popularnost, James Johnston od Straitona smjestio ih je u arkade zajednos trgovinama, a kompleks se zvao Caledonian Bazaar te je nastao po uzoru na Soho Square Bazaar u Londonu.

²⁴⁴ Usp. Isto, str. 47.

²⁴⁵ Isto, str. 42-43.

²⁴⁶ Duncan Forbes, *Artists, Patrons and the Power*, 1996., Str. 48.

²⁴⁷ Usp. James Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy, 1440-1630*, London: London Lane, 1909., str. 21.

²⁴⁸ Usp. Hugh Brigstocke, »Memoirs od the Duke of Urbino – James Dennistoun: Collector and Traveller«, u: *Connoisseur* 198, broj 798 (kolovoz 1978.), str. 316.

²⁴⁹ Duncan Forbes, *Artists, Patrons and the Power*, 1996., str. 253

Dennistounovo izučavanje objavljeno javnosti u djelu *The Dukes of Urbino*. U kući Jamesa Dennistouna, gdje se nalazila njegova zbirka, Waagen vidi sliku Jurja Čulinovića. Piše kako je slika podijeljena na nekoliko različitih polja te donosi opis razmještaja tih polja. Od ostalih djela iz zbirke Dennistoun opisuje još *Portret Torquata Tassa* Alessandra Alloria, *Bogorodicu s Djetetom* škole van Eycka i *Bogorodicu s Djetetom* Cime da Conegliana.²⁵⁰ Dennistoun umire 1855. godine, a njegova zbirka je stavljena na dražbu 14. lipnja iste godine.²⁵¹

3.5.4. PARIZ I LONDON

Poliptih nakon Edinburgha najvjerojatnije putuje u Pariz, gdje postaje dio zbirke Edmonda Beaucousina, no ne zna se ništa o toj kupnji ili o sudbini slike tih pet godina od prodaje 1855. do kupnje za National Gallery u Londonu 1860. godine.

U vrijeme kupnje Čulinovićevog padovanskog poliptiha, na čelu National Gallery u Londonu bio je Sir Charles Lock Eastlake kao njezin prvi direktor. On na tu poziciju dolazi 1855. godine. U njegovim bilješkama koje 2011. godine objavljuje Susan Avery-Quash, Eastlake piše kako sliku »Georgia Schiavonea« kupuje 27. siječnja 1860. godine iz zbirke Edmunda Beaucousina u Parizu te da se slika u National Gallery vodi pod brojem 630.²⁵² U izvješću direktora piše kako je u pregovorima s gospodinom Edmondom Beaucousinom kupljena cijela Beaucousinova zbirka od 46 slika za svotu od 9206 funti. Kod opisa oltarne pale Jurja Čulinovića, za koju stoji da je naslikana 1470. godine, piše kako se pala sastoji od deset polja s prikazima Bogorodice s Djetetom sa svecima. Djelo je rađeno temperom na drvenoj dasci, a cijela pala je visoka 7 stopa i 4 inča te široka 4 stope i 7 inča (223,52 x 139,7 cm). Uz to se navodi kako slika sadrži natpis te da je ranije bila u zbirci gospodina Dennistouna.²⁵³

3.6. RAZMJEŠTAJ SLIKANIH POLJA POLIPTIHA

Podaci o izvornom razmještaju slikanih polja padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića nisu pozanti. Tijekom godina istraživači, ali i kolekcionari u čijem vlasništvu se poliptih nalazio, predlagali su različite verzije rasporeda slikanih polja.

Prvi zapis o poljima koja su bila složena kao konkretna oltarna cjelina javlja se u zapisima Gustava Friedricha Waagena. On opisuje poliptih u periodu dok se nalazio u zbirci Jamesa

²⁵⁰Gustav Friedrich Waagen, *Treasures*, 1854., str. 281-282

²⁵¹Usp. James Dennistoun, *Memoirs*, 1909., str. 20.

²⁵²Usp. Susan Avery-Quash, *The Travel Notes*, 2011., str. 83.

²⁵³NGA, inv. br. 630, Report of the Director of the National Gallery, 1860 (dalje Report), prilog broj 3

Dennistouna od Dennistouna u Edinburghu. Waagen piše kako je: "U sredini Bogorodica s Djetetom; sa strana sveti redovnik i Ivan Krstitelj; iznad, u sredini, mrtvi Krist, nose ga dva anđela; sa strana sveti Antun Padovanski i sveti Petar Mučenik; ispod, na predeli neobične visine, dva muška i dva ženska sveca."²⁵⁴ Prema ovom opisu, poliptih je bio okomito postavljen (Slika 55).

Međutim, ovakav okomit raspored slikanih polja nije uobičajen u tradiciji petnaestoljetnih oltarnih pala sjevere Italije. Još u XIV. stoljeću venecijanski slikar Paolo Veneziano svoje poliptihe oblikuje u skladu s gotičkom tradicijom čiji je ključni protagonist u Veneciji. Oltarna polja postavlja vodoravno u dva registra, s punim figurama u donjem registru, dok su u gornjem dopojasno prikazani likovi. Kao primjer ovog tipa poliptiha može se navesti tako zvani *Bolonjski poliptih* upravo Paola Veneziana koji se nalazi u crkvi San Giacomo Maggiore u Bolonji. Na ovoj tradiciji nastavljaju se graditi i padovanski oltari petnaestog stoljeća. Humfrey piše kako je barem jedan od Mantegninih ranijih poliptiha, onaj svetog Luke rađen za crkvu sv. Justine u Padovi, formatom na tragu ove tradicije venecijanskog gotičkog tipa oltara.²⁵⁵ Uz to, Callegari navodi upravo ovaj Mantegnin poliptih kao prototip za Čulinovićevo rješenje londonske pale.²⁵⁶

Stoga nije baš jasno zašto je poliptih, u vrijeme kada ga vidi i opisuje Waagen, bio posložen na ovakav način. Oblikovanje predele na kojoj su sveci dopojasno prikazani nije uobičajena praksa te se ne može odrediti kako je Dennistoun došao do ovakvog rješenja razmještaja polja. Možda se povodio za primjerima poput poliptiha *Monte San Martino*, venecijanskih slikara Carla i Vittorea Crivellija²⁵⁷ (Slika 56). U tom kontekstu, jedino su Čulinovićeve slike dopojasno prikazanih svetaca (sv. Jeronima, sv. Katarine Aleksandrijske, sv. Sebastijana i nepoznate svete) mogle svojim dimenzijama relativno zadovoljiti ulogu predele. Međutim, odmah se uočava bitna razlika između ove dvije predele, odnosno činjenica da je razlika u omjerima svetaca prikazanih na predeli i svetaca bočnih polja poliptiha kod Crivellija pono znatnija nego kod Čulinovića. Naime, kod Crivellijevog poliptiha puno manje dimenzije svetaca odgovaraju funkciji tih slikanih polja u zoni predele, dok kod Čulinovića ta razlika u veličini ne postoji, radi čega nije izgledno da su dopojasno prikazani sveci bili dio predele.

²⁵⁴Usp. Gustav Friedrich Waagen, *Treasures*, 1854., str. 281-282.

"In the centre the Virgin and Child; at the sides a sainted monk and John the Baptist; above, in the centre, the dead Christ, supported by two angels; at the sides St. Anthony of Padua and St. Peter Martyr; below, on a predella of unusual height, two male and two female saints."

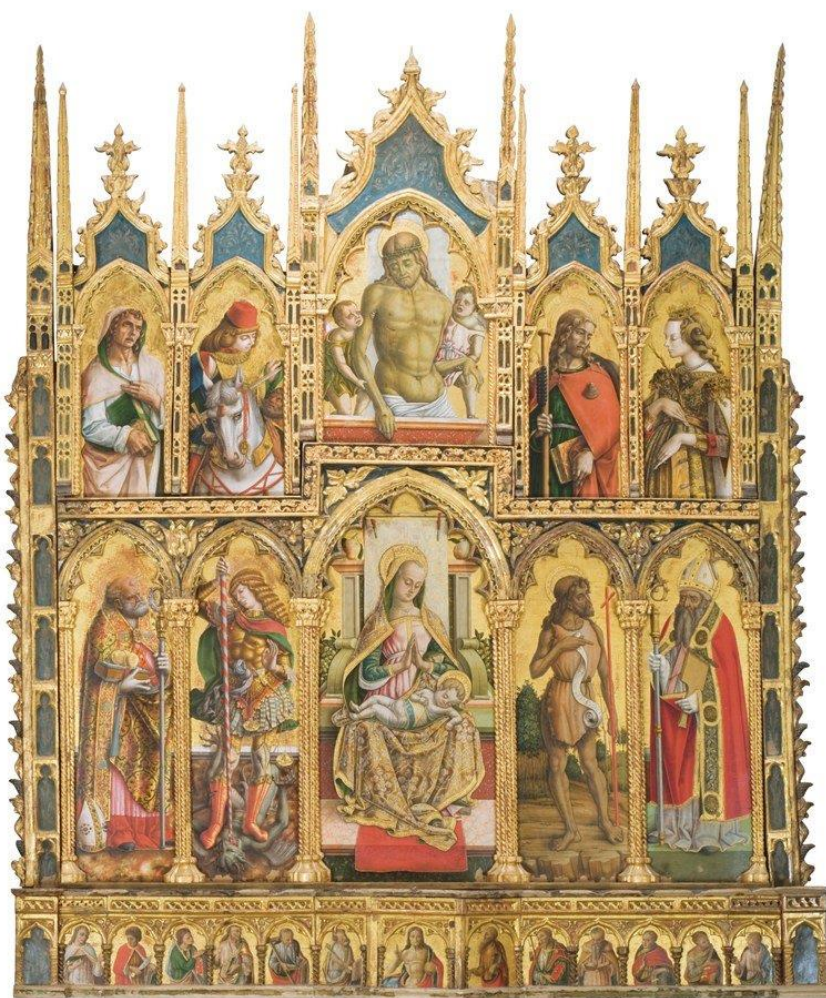
²⁵⁵Usp. Peter Humfrey, *The Altarpiece*, 1993., str. 175.

²⁵⁶Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998., str. 71-72.

²⁵⁷Usp. Carlo Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche, vol.1: dalle origini al primo rinascimento*, Firenze: Nardini Editore, 1988., str. 360.



Slika 55. Rekonstrukcija razmještaja slikanih polja padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića u Dennistoun Collection prema opisu Gustava Friedricha Waagena



Slika 56 .Carlo i Vittore Crivelli,
Poliptih Monte San Martino, San
Martino

Iznad predele Waagen opisuje raspored svetaca oko prikaza *Bogorodice s Djetetom*. Sv. Petar Mučenik i sv. Antun Padovanski svetački su par svetaca zaštitnika grada Padove. Sveti Bernardin Sijenski i sv. Ivan Krstitelj sveci su zaštitnici članova obitelj Roberti, ali u Waagenovim zapisima nigdje se ne spominje da su on ili Dennistoun bili upoznati s patronstvom ove obitelji nad kapelom, pa je vjerojatnije da je svetački par bio spojen iz nekog drugog razloga.

Nije poznato kako su polja poliptiha bila raspoređena u zbirci Edmunda Beaucousina, ali u izvješću direktora National Gallery u Londonu iz 1860. godine o kupnji ovog djela, stoji kako je poliptih visok 7 stopa i 4 inča te širok 4 stope i 7 inča (223,52 x 139,7 cm).²⁵⁸ Ovo bi dalo naslutiti da je i u pariškoj zbirci djelo bilo okomito postavljeno, kao i u zbirci Jamesa Dennistouna. I u katalogu National Gallery iz 1863. godine djelo je opisano kao okomito postavljeno. Wornum u toj kataloškoj jedinici piše kako se u središtu poliptiha nalazi Bogorodica s Djetetom iznad koje je Krist, oko njih stoje sv. Bernardin Sijenski, sv. Ivan Krstitelj, sv. Antun Padovanski i sv. Petar Mučenik, dok se ispod njih nalaze prikazi sv. Antuna Opata (danas identificiranog kao sv. Jeronim), sv. Katarine Aleksandrijske, sv. Sebastijana i sv. Cecilije (danas se u katalogu National Gallery u

²⁵⁸ Usp. NGA, inv. br. 630, Report, prilog broj 3

Londonu navodi kao nepoznata svetica).²⁵⁹ Prema takvom opisu, oltarna pala je i dalje bila s predelom kakvu opisuje i Waagen. Razlika je moguća jedino u razmješčaju parova svetaca oko Bogorodice s Djetetom i prikaza *Imago pietatis*.

Sljedeći opis rasporeda polja poliptiha jalja se tek sto godina nakon Wornumovog u djelu Martina Daviesa *The Earlier Italian schools*. Davies piše kako je djelo složeno u dva reda²⁶⁰, što ga približava tradiciji venecijanskog gotičkog tipa oltara.²⁶¹ Kasnije i Callegari potvrđuje ovakav raspored, predlažući Mantegnin *Poliptih svetog Luke* kao njegov prototip.²⁶²

Davies piše kako se u donjem redu nalaze, s lijeva na desno: sv. Antun Padovanski, sv. Bernardin Sijenski, Bogorodica s Djetetom na prijestolju, sv. Ivan Krstitelj i sv. Petar Mučenik. U gornjem redu, ponovo navedeni s lijeva na desno, nalazili su se: sv. Jeronim, sv. Katarina, *Pietà*, sv. Sebastija i nepoznata svetica s knjigom i palmom²⁶³ (Slika 57).

Nakon ovoga opisa, poliptih će se uvijek javljati opisan posložen u ovom vodoravnom formatu. Jednino što će se mijenjati su pozicije slikanih polja. Tako se u katalogu National Gallery iz 1995. godine poliptih pojavljuje sa zamijenjenim mjestima vanjskih i unutarnjih svetaca donjeg reda. Fotografija poliptiha u donjem redu prikazuje sljedeći raspored svetaca (s lijeva na desno): sv. Bernardin Sijenski, sv. Antun Padovanski, Bogorodica s Djetetom na prijestolju, sv. Petar Mučenik te sv. Ivan Krstitelj.

Dvije godine nakon izdavanja ovog kataloga, Raimondo Callegari daje svoj prijedlog rasporeda slikanih polja. On piše kako bi se raspored svetaca u donjem redu trebao vratiti na stari koji opisuje Davies. Tu tvrdnju argumentira intenzivnim pogledom sv. Bernardina Sijenskog. Osim toga, osvrće se i na pogled sv. Antuna Padovanskog prema promatraču te i njega navodi kao argument za raspored koji zapisuje Davies. Osim toga, piše kako su sveci zaštitnici pokojnikovih sinova, Antonija i Pietra De Robertija,²⁶⁴ trebali biti prikazani udaljeniji od Bogorodice i Djeteta, dok su sveci zaštitnici pokojnika, vjerojatno, bili smješteni do Bogorodice s Djetetom.²⁶⁵

Djelo se trenutno u depou National Gallery nalazi rastavljeno, sa slikanim poljima poslaganim bez određenog reda.²⁶⁶

²⁵⁹ Usp. Ralph N. Worum, *Descriptive and Historical Catalogue*, 1863., str. 212.

²⁶⁰ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961, str. 464-465.

²⁶¹ Usp. Peter Humprey, *The Altarpiece*, 1993, str. 175

²⁶² Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici«, 1998. str. 74

²⁶³ Usp. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools – second edition (revised)*, National Gallery catalogues, London: Publication Dept., National Gallery, 1961, str. 464-465

²⁶⁴ Usp. Raimondo Callegari, »Su due polittici« 1998., str. 67.

²⁶⁵ Usp. Isto, str. 74.

²⁶⁶ Stanje zatečeno 23. listopada 2017. godine.



Slika 57. Rekonstrukcija razmještaja slikanih polja
padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića u kolekciji National Gallery u Londonu
prema opisu Martina Daviesa iz 1961. godine

Na tragu Callegarijevog razmišljanja o pogledima svetaca kao argumentima za slaganje rasporeda slikanih polja, treba uzeti u obzir i rješenja ostalih Čulinovićevih djela. Tako kod poliptiha iz crkve svetog Franje, koji je danas podijeljen između padovanskog Dijecezanskog muzeja i Staatlichen Museen u Berlinu (Slika 58 i 59), postoji prikaz sličnog pogleda sveca upućenog promatraču. Naime, sv. Antun Padovanski i sv. Franjo Asiški u ovom prikazu, kao likovi unutarnje postavljeni u slijedu bočnih polja triptiha, poglede imaju uperene u promatrača.



Slika 58. Juraj Čulinović,
Sveti Ludovik i sveti Antun Padovanski,
Padova, Dijecezanski muzej



Slika 59. Juraj Čulinović,
Sveti Franjo Asiški i sveti Jeronim,
Padova, Dijecezanski muzej

Osim toga, ova dva sveca javljaju se kao zaštitnici grada Padove, dok se na londonskom poliptihu osim sv. Antuna Padovanskog, nalazi i sv. Petar Mučenik. Na oba primjera sveti Antun Padovanski prikazan je s pogledom uperenim u promatrača, dok je pogled svetog Petra Mučenika na londonskom primjeru, uperen prema gore. Stoga postoji mogućnost da se pozicioniranje padovanskih svetaca zaštitnika s unutrašnje strane bočnih krila triptiha i tamo prikazan pogled sv. Antuna Padovanskog uperen prema gledateljima, uzmu kao argumenti za postavljanje svetaca Antuna Padovanskog i Petra Mučenika kao slikanih polja bližih Bogorodici s Djetetom na londonskom poliptihu. Međutim, ovakav razmještaj značio bi da se sv. Ivan Krstitelj mora postaviti udaljen od Bogorodice s Djetetom što nije uobičajen način njegovog pozicioniranja. Tu se treba osvrnuti na iznimnu vjersku važnost svetog Ivana Krstitelja: »Preteča i navjestitelj Kristov, povezuje Novi i Stari zavjet, jer se smatra posljednjim u nizu starozavjetnih proroka i prvim među svecima Novog zavjeta [...]«²⁶⁷ On se u velikoj većini djela prikazuje tik uz Bogorodicu, odnosno Dijete Isusa, pogotovo u oltarnim palama.

Rješenje rasporeda slikanih polja može se pronaći i u samim dimenzijama polja. Naime, dimenzije slikanih polja oltarne pale u opisu koji donosi Davies, ne korespondiraju u donjem i

²⁶⁷ James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 125.

gornjem redu, širine slikanih polja u ovom slučaju se ne podudaraju. Složi li se raspored polja temeljen na širini slikanih polja, kao rezultat nastaje harmonična gradirana struktura koja nalikuje rješenjima u tradiciji venecijanskih gotičkih oltara (Slika 60).



Slika 60. Prijedlog rekonstrukcije razmještaja slikanih polja padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića temeljen na dimenzijama slikanih polja

U ovakvom razmještaju, vanjska slikana polja obje zone široka su svako 23 centimetra (sv. Antun Padovanski, sv. Katarina Aleksandrijska, sv. Petar Mučenik, sv. Sebastijan), dok su unutarnja slikana polja donje zone široka svako 25,5 centimetara (sv. Bernardin Sijenski, sv. Ivan Krstitelj), a gornje svako 25 cm (sv. Jeronim, nepoznata svetica).

Kako okvir oltara nije sačuvan, niti su sačuvani podaci on njemu, ne može se sa sigurnošću odrediti koja rekonstrukcija najviše odgovara izvornoj ideju Čulinovića ili njegovih naručitelja. Prema svemu navedenome, rekonstrukcija temeljena na dimenzijama slikanih polja ima najviše argumenata za rješenje rasporeda. Prvo, pokušaji slaganja oltara s predelom veoma su malo vjerojatni. S jedne strane to je vidljivo zbog velikih dimenzija polja dopojano prikazanih svetaca. S

druge, većina predela petnaestog stoljeća toskanskog je tipa i podrazumijeva prizore narativne tematike. Iako postoji mogućnost da je Čulinovićev triptih (rađen za crkvu svetog Franje u Padovi negdje u isto vrijeme kao i londonski poliptih) nastao kao brzi odgovor na Gattamelata triptih braće Bellini u crkvi svetog Antuna Padovanskog u Padovi koji posjeduje toskanski tip predele,²⁶⁸ takva paralela teško se može povući s londonskim primjerom. Drugi argument je pozicija sv. Ivana Krstitelja koji tradicionalno stoji kao prvi svetac do Bogorodice i Djeteta. Osim toga, on stoji i kao svetac zaštitnik pokojnika i donatora, Giovannija De Robertija, što još dodatno naglašava njegovu važnost na ovom oltaru. Kao svetački par sa sv. Ivanom Krstiteljem po svojim dimenzijama i važnosti nameće se sv. Bernardin Sijenski kojem je bio posvećen cijeli oltar. Do njih onda sa svake strane stoje sv. Antun Padovanski i sv. Petar Mučenik kao zaštitnici grada i pokojnikovih sinova. Treći argument ponovo se vraća na dimenzije slikanih polja. Naime, prema širini slikanih polja, postoji nepobitno slaganje sv. Antuna Padovanskog i sv. Katarine Aleksandrijske te sv. Petra Mučenika i sv. Sebastijana s jedne strane, dok se s druge strane nalaze polja s prikazima sv. Bernardina i sv. Jeronima te sv. Ivana Krstitelja i nepoznate svetice koja su nešto šira od prvonavedenih. Osim toga, unutarnja polja su i šira i viša od vanjskih te se iz toga može iščitati i veća važnost prikazanih likova što ih ponovo smješta bliže Bogorodici i Djetetu Isusu.

²⁶⁸ Usp. Peter Humfrey, *The Altarpiece*, 1993., str. 177.

4. *BOGORODICA S DJETETOM* JURJA ČULINOVIĆA IZ NATIONAL GALLERY U LONDONU

4.1. OSVRT NA LITERATURU O SLICI *BOGORODICA S DJETETOM*

Vjerojatno prvi spomen slike *Bogorodica s Djetetom*, danas pripisane Jurju Čulinoviću, javlja se u godišnjem izvješću direktora National Gallery u Londonu za 1874. godinu, koje 25. siječnja 1875. godine piše tadašnji direktor galerije, Sir Fredric William Burton. U izvješću piše kako je u lipnju 1874. godine, zajedno s ostatkom zbirke Barker (koja je ukupno koštala 10 395 funti) kupljena slika *Bogorodica s Djetetom Isusom* Antonija Vivarinija. U prilogu 1 toga izvješća, koji govori o detaljima kupljenih slika, stoji: »Antonio Vivarini (slikao 1444 -1451), venecijanska škola. – 'Bogorodica i Dijete Isus,' ispod ornamentiranog luka, girlande s voćem; ispred anđeli koji prinose voće. Dijete je cijela figura, stoji. Slikano temperom na drvetu, 1 stopa 10 inča visoko, 16 ½ inča široko; ispod stakla; broj 904. Nije još smješteno u galeriji. Cijena 189 funti.«²⁶⁹ Prema opisu slike, ali i prema inventarnom broju koji svaka slika dolaskom u National Gallery dobije, vidljivo je da se radi o *Bogorodici s Djetetom* kasnije pripisanoj Čulinoviću.

U knjizi *History of Painting in North Italy*²⁷⁰ Crowe i Cavalcaselle 1912. godine, pišući o Bogorodicama koje su pripisane Čulinoviću, u bilješkama spominju i londonski primjer. Autori spominju problematiku slova »A. P.« koja se nalaze na iluzioniranim pilatrsima.²⁷¹

Idući zapis vjerojatno je onaj Wilenskog iz 1947. godine. U knjizi *Mantegna (1431-1506) and the Paduan School*²⁷² kao jednu od središnjih figura padovanske škole izdvaja Jurja Čulinovića. Wilenski sliku naziva *Bogorodica s Djetetom i anđelima* te navodi kako je slikar nepoznat, a da je pripisana Čulinoviću. Sliku opisuje kao šarmantnu i izmišljenu kompoziciju, osvrćući se veoma detaljno na njezin kolorit. Spominje i da je slika 1874. godine kupljena za 189 funti te kako je to jedini dosad poznati podatak o povijesti slike. Atribuciju Čulinoviću Wilenski objašnjava srodnošću slike s nekim Čulinovićevim potpisanim djelima: *Bogorodica s Djetetom* s poliptiha iz crkve sv. Nikole iz Padove koja se danas čuva u National Gallery u Londonu, berlinska *Bogorodica s Djetetom* na kojoj Dijete nosi koraljnu ogrlicu te *Bogorodica s Djetetom i anđelima* iz Torina s

269"Antonio Vivarini (painting 1444-1451), Venetian School. - "Madonna and Infant Christ," under an ornamented arch, festooned with fruit; angels in front presenting fruit. The infant is an entire figure, standing. Painted in *tempera* on wood, 1 foot 10 inches high, by 16 ½ inches wide ; under glass ; numbered 904. Not yet placed in the Gallery. Price 189 l." London, National Gallery Research Centre, National Gallery Archive, inv. br. 904, Copy of Annual Report of the Director of the National Gallery to the Treasury, for the Year 1847. Appendix No.1.

²⁷⁰ Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy – Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia – from the fourteenth to the sixteenth century. Volume II*, London: John Murry, Albemarle Street, 1912.

²⁷¹Usp. Isto, str. 48.

²⁷² Regionald Howard Wilesnski, *Mantegna (1431-1506) and the Paduan School*, London: Faber i Faber, 1947.

kojom ju povezuje oblikovanje girlande i krajolika. Autor razmatra mogućnost skrivenog potpisa slikara koji bi se mogao nalaziti iza slova »A« i »P« napisanim na slikanim pilastrima.²⁷³

Davies u katalogu *The Earlier Italian Schools*²⁷⁴ donosi cjelovite kataloške podatke o djelu. Piše kako je slika iznimno istrošena i puno puta restaurirana te daje podatke o njezinim dimenzijama. Osvrće se i na slova koja se pojavljuju na iluzioniranim pilastrima utvrđujući kako slika nikad nije bila rezana ni s jedne strane te kako su slova i izvorno stajala samostalno kako je i danas vidljivo. Osvrće se i na slova ispisana na bočnim rubovima slike.

U kataloškoj jedinici o slici slijedi kratka rasprava i o autoru slike. Davies piše kako se najčešće pripisuje Čulinoviću, ali da je stilski ponešto različita od londonskog poliptiha. Ovaj dio zaključuje s izjavom kako je slika stilski zasigurno veoma bliska Čulinovićevom izrazu, ali da nije nužno nastala od njegove ruke. Kod provenijencije djela piše kako je slika 6. lipnja 1874. godine kupljena iz zbirke Aleksandera Backera u Londonu.²⁷⁵

Godine 1990. Stanko Kokole piše članak *Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*,²⁷⁶ o kiparskim izvorima kojima se Čulinović služio kod slikanja londonske *Bogorodice s Djetetom*. U njemu daje prijedloge nekoliko reljefa čijim rješenjima se mogao poslužiti Čulinović, poput *Bogorodice s Djetetom ispod luka* koja se danas čuva u National Gallery of Art u Washingtonu ili terakotnih reljefa pripisanih Giovanniju da Pisa. Osim ovih skulpturalnih primjera, osvrće se i na mogućnost preuzimanja rješenja bogato ukrašenih girlandi sa slike *Bogorodica Wimburne* Marca Zoppa, također učenika u Squarcioneovoj radionici.²⁷⁷

Slika je bila izložena na izložbi *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his Contemporaries*²⁷⁸ održanoj 1998. godine u British Museumu u Londonu. U katalogu izložbe Hugo Chapman atribuciju Čulinoviću ponovo stavlja pod upitnik zbog stilskog neslaganja s nekim drugim njegovim djelima. Kao modele za sliku navodi donatelijanske reljefe referirajući se na Stanka Kokolea. Osvrće se i na slova ispisana na iluzioniranim pilastrima.²⁷⁹

U prikazu ove izložbe, koju 1999. piše Jennifer Fletcher, autorica se osvrće na simboliku trešanja koje se, osim kao simbol raja, mogu i općenitije pročitati kao simbol Krista koji je plod Bogorodičine utrobe.²⁸⁰

²⁷³ Usp. Isto, str. 14.

²⁷⁴ Martin Davies, *The Earlier Italian Schools – second edition (revised)*, National Gallery catalogues, London: Publication Dept., National Gallery, 1961.

²⁷⁵ Usp. Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich«, 1998., str. 59-60.

²⁷⁶ Stanko Kokole, »Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London«, u: *Venezia arti* 4, 1990.

²⁷⁷ Isto, str. 50-54.

²⁷⁸ Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich, called Giorgio Schiavone (?1433/6-1504) The Virgin and Child«, u: *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his Contemporaries* (London, British Museum, 23.1.-18.4.1998.), (ur.) Hugo Chapman, London: British Museum Press, 1998.

²⁷⁹ Usp. Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich«, 1998., str. 59-60.

²⁸⁰ Usp. Jennifer Fletcher, »Reviewed work«, 1999., str. 85.

U hrvatskoj povijesti umjetnosti nekoliko autora spominje londonsku *Bogorodicu s Djetetom*. Artur Schneider osvrće se na ovu sliku u svoja dva članka. Prvi, *Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. veka*²⁸¹, izlazi 1932. u časopisu *Nova Evropa*. U njemu autor opisuje kako se Bogorodica nalazi u iluzioniranom donatelijanski urešenom prozoru. Ornamentalne detalje opisuje kao antikizirajuće i naturalističke, posebno se osvrćući na volovske lubanje. Od ostalih motiva ističe gotovo prozirnog leptira u košari *putta*, *putte* svirače te golo drvo za koje govori kako je značajno za ovog autora. Tip prikazane Bogorodice opisuje kao: ukočen, tvrd, bez blagosti i materinjstva, a Dijete kao glomazno i uganuto u svoju stranu.²⁸² U članku iz 1937. godine pod nazivom *Uz slike Jurja Čulinovića*,²⁸³ Schneider piše kako je slika *Bogorodice s Djetetom* dosad bila neobjavljena. U opisu slike autor se fokusira na stilska obilježja Čulinovića definirajući njegov stil kao padovansko-squarcioneovski kojeg kod slikara karakterizira: »[...] nastojanje oko plastično-naturalističkog dojma; lik prikazan u jasnim obrisima; struktura tvrda i opora; nabori ukočeni i isprekidani; tip Bogorodice sa dugim, uskim nosom, sa široko odvojenim obrvama, sitnim ustima; mali Isus sa rastvorenim ustima i dva istaknuta prednja zuba [...]«²⁸⁴

Uvodić u Čulinovićevoj monografiji iz 1933. godine sliku *Bogorodica s Djetetom* spominje kao dio popisa slikarevih djela te se na nju posebno ne osvrće.²⁸⁵

Druga slikareva monografija, koju vjerojatno 1954.²⁸⁶ godine piše Kruno Prijatelj, donosi nešto više podataka o londonskom djelu. Prijatelj sliku vremenski smješta u drugi dio slikareva padovanskog boravka te ju datira između torinske i baltimorske Bogorodice, približavajući je ipak više torinskoj. Autor opisuje kako se Bogorodica i Dijete nalaze u prozoru-slavlolu-niši te kako stoje nad balustradom. I on, kao i Schneider, naglašava gomilanje antiknih i pseudoantiknih motiva. U opisu slike još se osvrće i na kolorit koji veoma detaljno opisuje.²⁸⁷

Prijatelj se u još nekim člancima osvrće na londonsku Bogorodicu, iako samo kao na komparativni primjer u obradi drugih Čulinovićevih djela. Tako u članku *Čulinovićeva (?) Bogorodica u splitskoj galeriji* uspoređuje kolorit svih slikarevih Bogorodica s posebnim fokusom na plašt, uspoređujući ih sa splitskim primjerom.²⁸⁸

²⁸¹ Artur Schneider, »Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. veka«, u: *Nova Evropa*, Zagreb, 26.12. 1932.

²⁸² Usp. Artur Schneider, »Juraj Čulinović«, 1932., str. 640.

²⁸³ Artur Schneider, »Uz slike Jurja Čulinovića«, u: *Hrvatska revija* X/8, 1937.

²⁸⁴ Artur Schneider, »Uz slike«, 1937., str. 433.

²⁸⁵ Usp. Anđelo Uvodić, *Juraj Čulinović*, 1933., str. 71.

²⁸⁶ Djelo je objavljeno bez godine izdanja.

²⁸⁷ Usp. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 44.

²⁸⁸ Usp. Kruno Prijatelj, »Čulinovićeva (?) Bogorodica u splitskoj galeriji«, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji II*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1968., str. 12-13.

4.2. FORMALNA ANALIZA SLIKE *BOGORODICA S DJETETOM*

Bogorodica s Djetetom

oko 1456.-1460. godine

tempera na dasci

55,9 x 41,3 cm

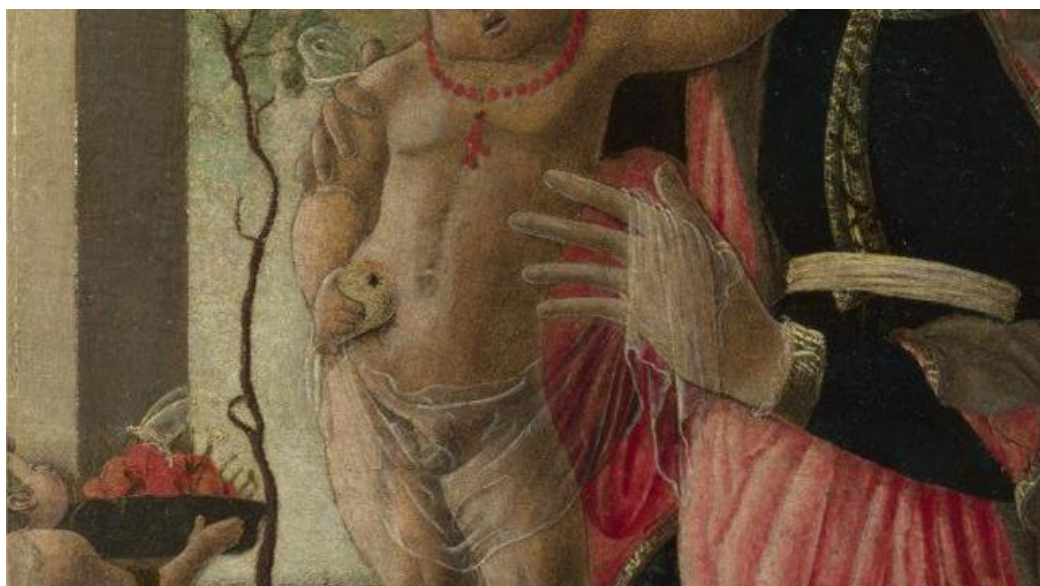
London, National Gallery



Slika 61. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery

U formatu okomito postavljenog pravokutnika prikazani su likovi Bogorodice i Djeteta Isusa pod arkadnim lukom iza kojeg se prostire prikaz krajolika (Slika 61). Kadar reže arhitekturu arkadnog luka s lijeve i desne strane te odozgo. Lik Djeteta prikazan je u punom stojećem stavu dok je Bogorodica prikazana iza arhitektonskog okvira koji joj sakriva donji dio tijela do razine bokova. Kompozicija slike je uravnotežena, s gotovo simetričnim arhitektonskim okvirom. Svjetlost na slici je u službi dočaravanja voluminoznosti figura i cjelokupnog prikaza.

Bogorodica je prikazana u laganom poluprofilnom stavu, zakrenutom za desnim ramenom. Glava joj je pognuta prema Djetetu Isusu, u koga je uperen i njezin pogled s lagano otvorenim, gotovo snenim očima. Odjevena je u tamno plavu haljinu ukrašenu zlatnim rubovima i zlatnim tkanenim pojasom zavezanim oko struka. Motiv zlatnih rubova nastavlja se i na prikazu draperije. Ta crvenoroza draperija tamne, smeđezlatne unutrašnjosti, prebačena joj je preko haljine. Draperija je trakom vezana ispod vrata Bogorodice te joj je poput kapuljače složena oko glave. Veoma istaknutim i strogim naborima draperija pada niz Bogorodičina ramena te se skuplja na prozorskoj klupčici u donjem dijelu arhitektonskog okvira. Na toj klupčici postavljena je i figura Djeteta koja na njoj stoji u kontrapostu, oslonjena na desnu nogu. Bogorodica Dijete pridržava rukama podignutim malo iznad visine laktova. Njezina gesta je nježna i čini se kao da ju je slikar uhvatio u kretnji. Lijeva ruka je postavljena ispred Djeteta, dok ga desna pridržava s leđa, držeći ga za desno rame. Djetetov pogled uperen je prema lijevom donjem kutu slike gdje se nalazi prikaz jednog *putta*. Taj pogled prati i lagani otklon glave u istom smjeru. U desnoj ruci, koja mu je postavljena uz bok, Dijete drži krušku, dok je lijevu podigao prema Majčinom licu te je prste zapleo u njezinu draperiju. Oko vrata nalazi mu se lančić s koraljnocrvenim, okruglim perlama i prikazom koralja kao privjeska. Odjeven je u, slikarski veoma vješto izvedenu, gotovo u potpunosti prozirnu svilenkastu tkaninu koja pada oko Djetetovih bokova, a Bogorodica je pridržava s obje ruke (Slika 62). Dijete Isus je prikazano u donatelijanskoj tradiciji, kao bucmast i lagano mišićav dječak.



Slika 62. Juraj Čulinović,
Bogorodica s Djetetom,
London, National Gallery,
detalj

Aureole oba lika krugovi su prikazani u perspektivnom skraćanju te im stoje na tjemenu. Isusova aureola dodatno je ukrašena s tri crvena draga kamena koja stoje kao rubne točke križa koji se tradicionalno prikazuje na Kristovoj aureoli.

Arhitektonski okvir u kojem se figure nalaze bogato je skulpturalno ukrašen arkadni luk koji stoji na dva pravokutna arhitektonska elementa koje kadar reže s bočnih strana na način da nisu vidljivi u cjelini. Na tim arhitektonskim elementima nalazi se prikaz dva slova. Na desnom se nalazi sugestija uklesanog slova »A«, dok se na lijevom nalazi slovo »P« (Slike 63 i 64). Valja spomenuti kako ove elemente većina autora navodi kao pilastre.²⁸⁹



Slika 63. Juraj
Čulinović,
*Bogorodica s
Djetetom*,
London,
National Gallery,
detalj



Slika 64. Juraj
Čulinović,
*Bogorodica s
Djetetom*,
London,
National Gallery,
detalj

²⁸⁹ Usp. Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 1912., str 48.; Ronald Howard Wilesnski, *Mantegna*, 1947, str. 14.; Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 1961, str. 467.



Slika 66. Juraj Čulinović,
Bogorodica s Djetetom, London,
National Gallery, detalj



Slika 65. Juraj Čulinović,
Bogorodica s Djetetom,
London, National Gallery,
detalj

Na impostnom kapitelu pravokutnih arhitektonskih elemenata arkadnog luka, ispred polukružnog luka arkade, prikazi su skulptura *putta*. Sa svake strane nalazi se skupina od dva *putta*, postavljena tako da se s vanjske strane nalazi *putto* koji pridržava neodređenu vazoliku posudu, a s unutarnje *putto* svirač.

Po sredini polukružnog otvora luka prikazane su dvije girlande, savinute gotovo pod pravim kutom. Ovakav prikaz daje dojam njihove ukrštenosti na sredini lučnog otvora. Obje su ukrašene prikazom voća i vrpčama kojima su vezane za prikaze volovskih glava, koje se nalaze u gornjim kutovima slike.

Prozorska klupčica²⁹⁰ na kojoj je postavljena figura Djeteta proteže se između podnožja pilastara arkadnog prikaza, a urešena je s tri valute između kojih se, s desne strane nalazi prikaz crvenkastog kamena, a s lijeve plavog. U vertikalnoj osi Djeteta, a ispred klupčice nalazi se prikaz voća, vjerojatno breskve ili jabuke (Slika 65).

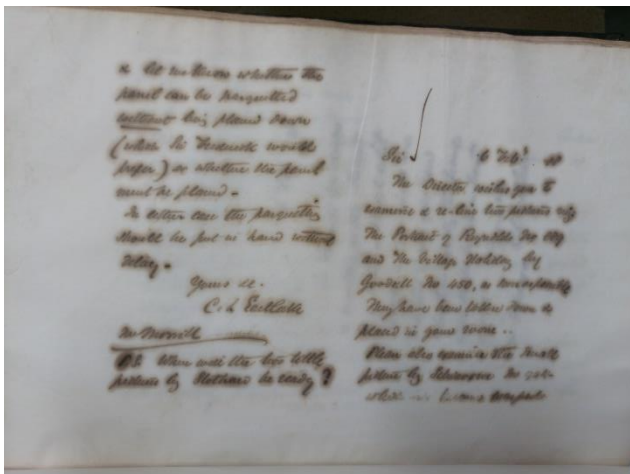
U prostoru ispred lučnog otvora s prikazom figura nalazi se iluzionirana stepenica na kojoj su postavljena dva *putta* s

košarama punim voća, vjerojatno trešanja. *Putti* su prikazani u kontrapostu, leđima okrenuti promatraču, s glavama podignutima prema Djetetu i Bogorodici. Desni *putto* je omotan u girlandu, dok lijevi na glavi ima vegetabilnu vijenac urešen trakom od tkanine.

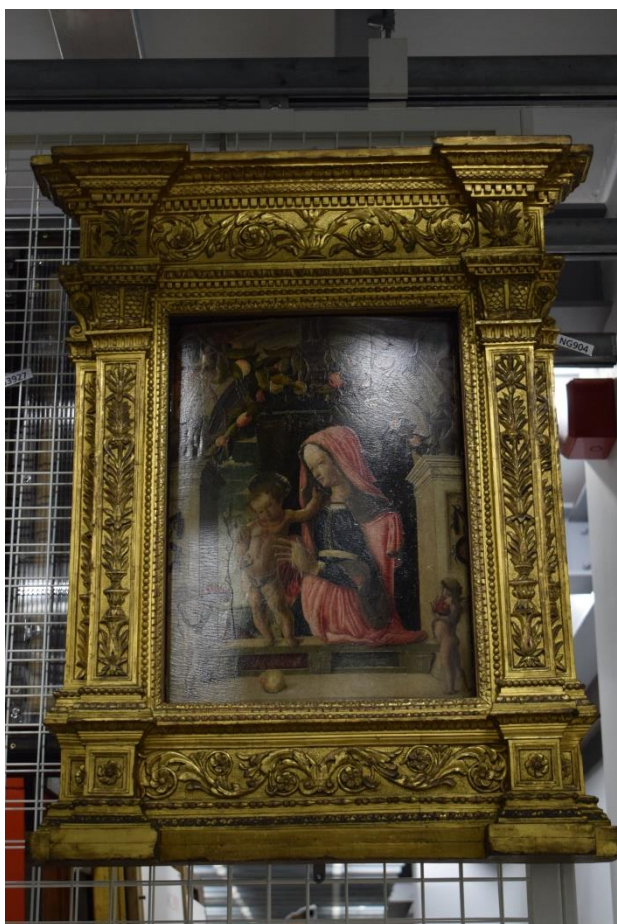
Iza prikaza Bogorodice i Djeteta, u arkadnom okviru, nalazi se teška i bogata tamnozeleno zavjesa koja je pomaknuta u desnu stranu, tako da lijevo, iza Djeteta, otvara vizuru na prikaz morskog krajolika (Slika 66).

²⁹⁰Kruno Prijatelj u monografiji *Juraj Čulinović* (1954?) prikaz ovog arhitektonskog elementa naziva balustradom. Međutim, balustrada je ukrasna i funkcionalna ograda sastavljena od niza međusobno povezanih stupića, *balustera*. Element koji se nalazi na Čulinovićevoj slici prenizak je da bi bio nazvan ogradom te mu nedostaju *balusteri* kao glavni elementi prepoznavanja balustrade. Stoga, ovaj element u ovom radu bit će definiran kao prozorska klupčica zbog svoje visine, položaja koji zauzima u arhitektonskom prikazu i kontinuiranosti mase.

U tom prikazu moguće je razabrati krovove kuća te brodove na moru, dok se ispred svega nalazi prikaz golog drveta karakterističnog za Čulinovićev prikaz krajolika.



Slika 67. Pismo C. L. Eastlakea Morrelliju



Slika 68. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery

Potez kista je na većini slike lazuran. Iznimke su prikazi teksture kose gdje je u svjetlijim tonovima vidljiv mekan i lagan potez kista te prikaz zraka na aureolama koji je podosta odrešit i naglašen. Crtež je vidljiv u prikazu mišića Djetetovih nogu, kako bi se oni dodatno naglasili. Na cijeloj slici su vidljivi urezi koji su slikaru služili kao prvotne obrisne linije, preparacija za kasniji bojani sloj slike.

Arhivski podaci koji se čuvaju u National Gallery u Londonu, govore o nekoliko restauratorskih zahvata na slici. Slika je prvo čišćena 1888. godine. Restauracijski zahvati izvedeni su još u srpnju 1930., srpnju 1937. i veljači 1940. godine. Slika je rendgenski slikana 13. kolovoza 1984. godine. Arhiv sadrži i pismo (Slika 67) datirano 6. veljače 1888. u kojem C. L. Eastlake, tada direktor National Gallery moli Morrilla (vjerojatno restauratora u galeriji) da pregleda tri slike, od kojih je jedna »Schiafone« broj 904, odnosno *Bogorodica s Djetetom* čiji je to inventarni broj. Eastlake moli da se slika pregleda jer se iskrivila te pita za izvješće treba li se slika pomicati za vrijeme parketiranja ili može ostati na mjestu. Naglašava i kako je bitno da se restauracijski zahvat što prije obavi.²⁹¹ Slika se trenutno u depou National Gallery čuva u neorenesansnom okviru (Slika 68).

²⁹¹ London, National Gallery Research Centre, National Gallery Archive, NG6/13/179, Pismo za W: Morrilla, 6. veljače 1888.

4.3. IKONOGRAFSKA ANALIZA SLIKE *BOGORODICA S DJETETOM*

Na Čulinovićevoj slici *Bogorodica s Djetetom* prikazani su razni vegetabilni motivi u kojima se može pronaći vjerska simbolika. Najistaknutiji vegetabilni motiv dvije su girlande prikazane u lučnom zaključenju prozorskog otvora. Tu se, vjerojatno, nalaze jabuke i breskve. Međutim, prikaz voća nije baš detaljan, pa postoji mogućnost da se radi o nekom drugom motivu. S druge strane, voće koje Dijete drži u desnoj ruci prepoznatljivo je kao prikaz kruške. Ona stoji kao simbol Kristovog utjelovljenja te njegove ljubavi prema ljudskom rodu.²⁹² Na slici su još prikazane i trešnje, simbol neba,²⁹³ koje dva *putta* prinose Djetetu. Na prikazu prinosa desnog *putta* nalazi se jedan životinjski motiv (Slika 69). Ovdje se vjerojatno radi o prikazu leptira²⁹⁴ koji je simbol Kristova uskrsnuća.²⁹⁵

Od životinjskih motiva, na slici su također prikazane dvije volovske glave u gornjim kutovima slike. Vol se kao žrtvena životinja pojavljuje u židovskoj vjeri, a kod kršćana postaje simbol Krista kao istinskog žrtvenog prinosa.²⁹⁶



Slika 69. Juraj Čulinović,
Bogorodica s Djetetom, London, National
Gallery, detalj

Osim spomenutih motiva, valja naglasiti golo mlado drvo koje se, osim na londonkom primjeru, javlja i na sva tri polja padovanskog triptiha. Prijatelj piše kako je motiv drveta: »[...] motiv, koji će se javiti i kod Squarcionea, a koji će kod Bellinijevih imati vanredne realizacije, pune prigušene lirike [...]«.²⁹⁷ Samo po sebi, drvo može simbolizirati Drvo znanja ili spoznaje.²⁹⁸ Tako objašnjena simbolika uklapa se u ikonografski koncept s breskvom koju Čulinović slika ispod figure Djeteta. Breskva kao renesansni simbol

istine,²⁹⁹ Drvo spoznaje te kruška koju Dijete drži u ruci kao simbol Utjelovljenja, zajedno šalju jaku vjersku poruku. Pridodaju li se tome i trešnje koje *putto* prinosi Djetetu, iz nekoliko navedenih motiva može se iščitati cijela priča o Kristu kao Bogu koji se došavši s neba utjelovio u Djetetu, rođenom od Marije Djevice, koji ljudskom rodu donosi istinu i spoznaju o vječnom životu.

²⁹² Usp. Marijan Grgić, »Kruška«, u: *Leksikon ikonografije*, 1990.[1979.], str. 369.

²⁹³ Usp. James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 66

²⁹⁴ Usp. Regionald Howard Wilenski, *Mantegna*, 1947., str. 14.; Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich«, 1998., str. 59-60; Jennifer Fletcher, »Reviewed work«, 1999., str. 85.

²⁹⁵ Usp. Marijan Grgić, »Leptir«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990, str. 377.

²⁹⁶ Usp. Marijan Grgić, »Vol«, u: *Leksikon ikonografije*, 1990.[1979.], str. 586.

²⁹⁷ Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, (1954?), str. 29.

²⁹⁸ Usp. James Hall, *Rječnik*, 1998., str. 76.

²⁹⁹ Usp. Isto, str. 38.

Na rubovima slike pojavljuju se dva slova »A« i »P«. Tijekom godina istraživači su dali razne mogućnosti njihova značenja. Tako Crowe i Cavalcaselle pišu da se na slici, na iluzioniranim pilastrima nalaze inicijali »A. P.« koji upućuju na Antonia da Paviju kao autora slike. Međutim, naglašavaju kako je slika ipak veoma bliska Čulinovićevom slikarskom izrazu.³⁰⁰ Wilesnki piše da se samim rubovima kadra nalaze slova koja bi mogla biti slikarev potpis. Međutim, uz to piše kako ne postoji dokaz da je slika ikad bila rezana te time ta teorija zamire. Uz to dodaje kako se na slici osjeća padovanski duh i detalji te kako je slikar zasigurno u svom radu morao biti inspiriran Donatellovim djelima.³⁰¹ Davies u slici vidi mogućnost da, spuštajući se od slova »A« lijevim pilastrom te dižući se desnim do slova »P«, može iščitati: A Σ Ω P. Ovaj natpis, prema autoru, može se shvatiti kao: »Alpha et Omega Principium et Finis« (*Otk* 1,8). Osvrće se i na pokušaj Crowea i Cavalcasellea da u slovima vide potpis Antonia da Pavie kojeg kasnije identificiraju kao Antonia della Cornu. Međutim, Davies stilski sliku određuje kao rano djelo nastalo pod utjecajem Andree Mantegne, dok se spomenuti slikar javlja kao kasni Mantegnin sljedbenik, čime atribuciju Crowea i Cavalcasella dovodi u pitanje. Na kraju ove kratke rasprave iznosi i mogućnost da slovo »P« stoji kao simbol riječi *pinxit*, ali zaključuje kako je vjerojatnije da se uopće ne radi o potpisu slikara.³⁰² Hugo Chapman piše kako se veoma vjerojatno radi o tekstu iz Novog zavjeta: »Ja sam Alfa i Omega, početak i kraj« (*Otk* 1,8). Takvo tumačenje natpisa uklapa se u njegovu interpretaciju simbolizma leptira i trešanja kao slike budućeg Kristova uskrsnuća.³⁰³

4.4. KOMPARATIVNI PRIMJERI

Predlošcima za ovu Čulinovićevu sliku bavi se Stanko Kokole u svom članku *Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*. On daje prijedlog nekoliko reljefa čija rješenja je Čulinović mogao uklopiti u svoju sliku. Prvi od njih je *Bogorodica s Djetetom ispod luka*, neznanog autora, vjerojatno Donatellovog sljedbenika. Reljef je izliven u bronci, a Kokole sličnost vidi u rješenju impostacije Djeteta Isusa (Slika 70).

³⁰⁰ Usp. Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 1912., str. 48.

³⁰¹ Usp. Regionald Howard Wilesnki, *Mantegna*, 1947., str. 14.

³⁰² Usp. Martin Davies, *The Earier Italian Schools*, 1961., str. 467.

³⁰³ Usp. Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich«, 1998., str. 59-60.



Slika 70 . Nepoznati autor (sljedbenik Donatella), *Bogorodica s Djetetom ispod luka*, sredina 15. stoljeća, Washington D.C., National Gallery of Art



Slika 71. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery, detalj

Osim same kompozicijske sličnosti s londonskim primjerom, Dijete na washingtonskom primjeru prikazano je u gotovo identičnom okretu ramena te s pogledom uperenim u donji lijevi kut slike.³⁰⁴ Drugim kiparskim uzorom smatraju se tri djela atribuirana Giovanniju da Pisa³⁰⁵ s kojih Čulinović preuzima rješenje za gornji dio arhitektonskog luka (Slike 72, 73, 74).



Slika 72 . Giovanni da Pisa, *Bogorodica s Djetetom*, Berlin, Staatliche Museen



Slika 73. Giovanni da Pisa, *Bogorodica s Djetetom*, 1444.-1460., Vaduz, Sammlungen des regierenden Fürsten von Lichtenstein



Slika 74. Pripisano Nicoli Pizzoli ili Giovanniju da Pisi, *Bogorodica s Djetetom*, oko 1450., Detroit, Detroit Institute of Arts

Osvrćući se na ova tri terakotna reljefa, od kojih su prva dva gotovo identična, dok je detroitski primjer nešto malo izmijenjen, Kokole piše kako je Čulinović gotovo doslovno prenio njihova oblikovna rješenja luka na dvodimenzionalnu površinu. Prikaze *putta* koloristički je ujednačio s ostatkom prikaza luka. Time je, prema Kokoleu, htio simulirati teksturu originalnih rješenja Giovannija da Pise. Čulinovićovo rješenje se od navedena tri reljefa razlikuje po rješenju girlandi i

³⁰⁴ Stanko Kokole, »Notes«, 1990, str. 50.

³⁰⁵ Na kraju članka Kokole iznosi i mogućnosti atribuiranja reljefa drugim autorima. Međutim, u katalozima muzeja u kojima se djela trenutno čuvaju, reljefi su atribuirani Giovanniju da Pisi, osim reljefa iz Detroit Institute of Arts gdje piše kako je moguća atribucija Giovanniju da Pisi i Nicoli Pizzolu.

njihovom bogatstvu koje je kod Čulinovića puno naglašenije. Srodnost s tim rješenjem Kokole vidi u *Bogorodici Wimborne* Marca Zoppa, danas u Louvreu u Parizu.³⁰⁶

³⁰⁶ Stanko Kokole, »Notes«, 1990, str. 53-54.

5. ZAKLJUČAK

Slikar Juraj Čulinović veliko je ime hrvatske, ali i svjetske povijesti umjetnosti sredine petnaestog stoljeća. Rođen u Skradinu, svoju slikarsku karijeru najvjerojatnije započeo u obližnjem Šibeniku koji u to vrijeme ima veoma živu umjetničku scenu, u radionici Dujma Marinova Vuškovića. Međutim, prva velika djela počinje slikati odlaskom u Padovu 1456. godine gdje sklapa ugovor s Francescom Squarcioneom te ulazi u njegovu majstorsku radionicu. Većina istraživača smatra kako je Čulinović upravo u periodu od pet godina (1456.-1461.) dok je boravio u Padovi naslikao svoja najbolja djela. Među ta djela ubrajaju se i poliptih iz crkve sv. Nikole u Padovi i *Bogorodica s Djetetom* koji se danas čuvaju u National Gallery u Londonu.

Istraživanje se temeljilo najprije na autopsiji, odnosno neposrednom uvidu u oba djela koja su trenutno pohranjena u depou National Gallery u Londonu. Poliptih iz crkve sv. Nikole u depou se čuva na način da su slikana polja odvojena kao zasebne. Prikaz *Imago pietatis* umetnut je u okvir novijeg datuma dok se ostala slikana polja čuvaju bez okvira. Slika *Bogorodica s Djetetom* čuva se u neorenesansnom okviru. Osim neposrednog uvida u djelo te formalne i ikonografske analize koje su na temelju tog uvida napravljene, istraživanje se osvrnulo i na arhivske zapise o djelu te muzejsku dokumentaciju koji se čuvaju u Research Centru National Gallery u Londonu u fondu National Gallery Archive.

Čulinovićev poliptih iz crkve sv. Nikole u Padovi izvorno je naručen za kapelu obitelji De Roberti. Novac za izradu poliptiha, ali i cijelog oltara te dekoraciju kapele oporučno ostavlja Giovanni De Roberti. Ženidbenim vezama kapela u sedamnaestom stoljeću prelazi pod patronat obitelji Frigimelica, koja poliptih u nekom trenutnu premješta u svoju palaču. Kasnije, u devetnaestom stoljeću djelo dolazi Edinburgh, u zbirku Jamesa Johnstona od Straitona, a 1842. godine na aukciji poliptih za svoju zbirku kupuje James Dennistoun od Dennistouna. Djelo je prodano 1855. godine te, nakon Edinburgha, najvjerojatnije odlazi u Pariz u zbirku Edmonda Beaucousina. Naime, 1860. godine poliptih zajedno s ostatkom Beaucousin zbirke kupuje National Gallery u Londonu gdje se on čuva i danas.

Kroz povijest razni su se istraživači zanimali za londonski poliptih. Od Giovambatiste Rossettija koji o njemu piše još 1765. godine, preko Felixa Franza Hofstättera, Giuseppea Gennarija i mnogih drugih osamnaestoljetnih i devetnaestoljetnih istraživača, do povjesničara umjetnosti novijeg doba poput Raimonda Callegarija. Međutim, do danas su mnoga pitanja ostala otvorena za istraživanja i rasprave. Prvo, niti jedno Čulinovićevo djelo nije točno datirano s obzirom na nedostatak arhivskih dokumenata i zapisa. Drugo, nije utvrđen identitet dopojasno prikazane svetice koja kao atribut nosi palmin list i knjigu. Do sada je bila tumačena kao sv. Cecilija ili sv. Doroteja, ali niti jedan od ovih prijedloga nije općeprihvaćen.

Osim toga, opis izvornog okvira pale nije ostao zabilježen tako da se može samo naslućivati o njegovom prvotnom izgledu te razmještaju slikanih polja. Istraživači su dali nekoliko mogućih rješenja razmještaja koji se grubo mogu podijeliti u dvije skupine: okomiti razmještaj i vodoravni razmještaj slikanih polja. Međutim, s obzirom na komparativne primjere veoma je vjerojatno da je pala bila vodoravno postavljena s *Bogorodicom s Djetetom na prijestolju* kao središnjim poljem iznad kojeg se nalazio prikaz *Imago pietatis*. U donjem registru najvjerojatnije su bili smješteni prikazi svetaca u punoj visini dok su iznad njih bili dopojasno prikazani sveci. Izneseno je nekolikoprijedloga mogućeg razmještaja slikanih polja u ovako postavljenom poliptihu. Istraživači poput Raimonda Callegarija i Martina Daviesa mijenjaju smještaj svetaca u donjem registru s obzirom na njihovu povezanost s obitelji Roberti ili prema njihovoj impostaciji. Ovdje se otvara pitanje mogućnosti preinaka i drugačijeg rasporeda gornjeg registra svetaca. Naime, dimenzije slikanih polja u dosad predloženim rješenjima razmještaja pomalo nespretno komuniciraju. Slikana polja mogu biti razmještena i tako da širina slikanih polja koja su se mogla nalaziti jedno iznad drugoga savršeno korespondiraju, odnosno da se preklapaju u centimetar. U takvom rasporedu u donjem registru, s lijeva na desno, nalazili bi se: sv. Antun Padovanski, sv. Bernardin Sijenski, Bogorodica s Djetetom, sv. Ivan Krstitelj i sv. Petar Mučenik. U gornjem registru, ponovo poslagani s lijeva na desno, bili bi: sv. Katarina Aleksandrijska, sv. Jeronim, *Imago pietatis*, nepoznata svetica i sv. Sebastijan. Širina polja, ali i ukupne dimenzije slikanih polja koja se nalaze bliže Bogorodici s Djetetom, veće su što može upućivati i na veću važnost tih svetaca te ih time hijerarhijski treba smjestiti bliže središnjem prizoru.

Drugo Čulinovićevo djelo koje se čuva u National Gallery u Londonu je *Bogorodica s Djetetom*. Ovo djelo, za razliku od poliptiha, nije potpisano već je atribuirano slikaru na temelju komparativne analize s drugim potpisanim Čulinovićevim prikazima Bogorodice s Djetetom. Ne zna se cijela povijest ove slike. Jedino što je do sada poznato je da je slika u National Gallery došla 1874. godine zajedno s ostatkom zbirke Baker. I ova slika nije do kraja istraжена. Tako postoje neslaganja istraživanja oko slova »A.« i »P.« koja se nalaze na pravokutnim slikanim arhitektonskim elementima uz lijevi i desni rub slike. Mnogi istraživači dali su naslutiti kako postoji mogućnost da se u tim slovima krije slikarev potpis. Međutim, vjerojatnije je da se ovdje radi o natpisu: *Ego sum Alpha et Omega principium se Finis*. Ikonografski na djelu je prikazana bogata vjerska simbolika. Stilski, istraživači se slažu kako je djelo nastalo kao kompilacija više predložaka, većinom iz kiparskog medija, s izrazitom referencom na Donatella.

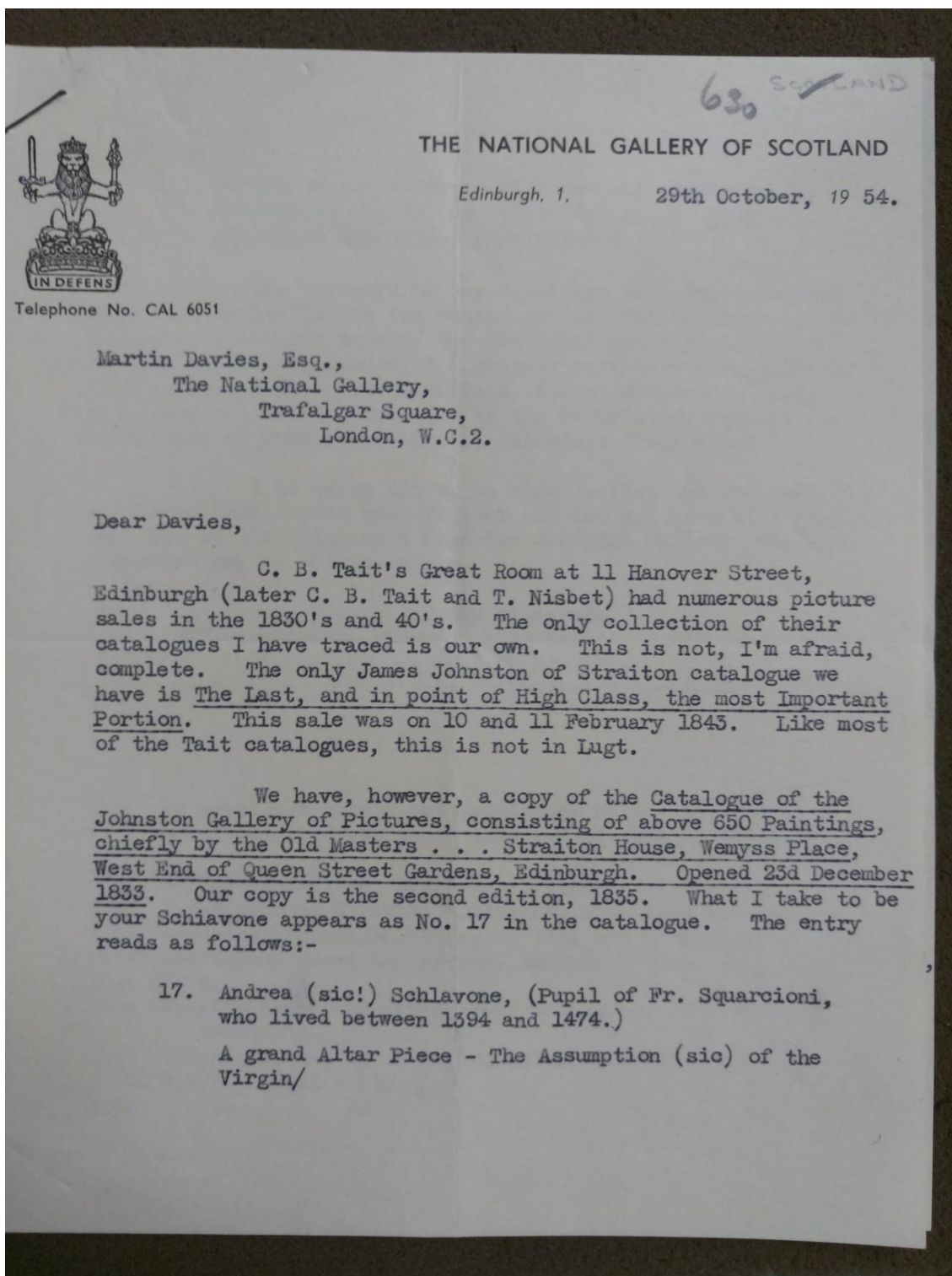
Cilj ovoga rada bio je dati cjelovit pregled dosadašnjih saznanja o djelima Jurja Čulinovića u National Gallery u Londonu, koja su danas nažalost teže dostupna istraživačima budući da nisu dio stalnoga postava National Gallery u Londonu. Mogućnost neposrednog uvida u oba djela u depoima National Gallery stvorila je priliku za nove interpretacije i temeljitu obradu Čulinovićevih djela

kojima se domaća literatura bavila samo usputno, većinom kao komparativnim primjerima za kontekstualizaciju malobrojnih slikarevih djela prisutnih u Dalmaciji. Kvaliteta obrađenih djela svrstava ih u istaknute primjere padovanske slikarske produkcije petnaestoga stoljeća, čiji je Juraj Čulinović bio jedan od protagonista.

6. PRILOZI

Prilog 1 – London, Research Centre National Gallery, National Gallery Archive, inv. br. 90, Pismo upućeno Martinu Daviesu, 29. listopada 1954. godine. (snimila: Antonija Bratković)

PRILOG 1 – Pismo upućeno Martinu Daviesu, 29. listopada 1954. godine



2.

Virgin in the centre - with several compartments,
containing Saints, &c. (Inscription - Opus
Schlavone Discipulus Squarcioni S.)

The foreword to the catalogue says that Johnston began the collection in the winter of 1829 "since which period, during an extensive tour of the continent and a residence of several seasons in London, the greater part have been procured." It also states that "The Paintings, almost without an exception, have been collected personally by the Proprietor, without the assistance of Commission-Agents, Valuers or others."

I am sorry not to be able to find the necessary Tait catalogue, and I will hunt further and let you know if I discover one, but in the meantime I hope the Johnston Gallery catalogue reference may be of some use.

Yours sincerely,

David Buxandall.

P.S. We have just turned out duplicates of the following catalogues, if you would like any of them do let me know:-

- 1821 Geddes Exhibition, Edinburgh (typed transcript),
- 1888 International Exhibition, Glasgow, Fine Arts Section,
- 1911 Scottish Exhibition, Glasgow, Fine Art Catalogue, *with Paf 1891*
- 1932 Sir Walter Scott Exhibition, Edinburgh (Nat. Gal. of Scotland),
- Lugt 17676,
- 1914 William Blake and David Scott Exhibition (Nat. Gal. of Scotland),
- 1863 R.S.A. Exhibition of Living and Deceased Scottish Artists,
- 1867 R.S.A. Annual Exhibition,
- 1868 do. do.

7. POPIS ARHIVSKIH IZVORA I LITERATURE

1. Susan Avery-Quash, *The Travel Notes of Sir Charles Eastlake, Vol. II*, The Walpole Society, 2011., str. 83.
2. James H. Beck, *Italian Renaissance Painting*, Köln: Könemann, 1999.
3. Joško Belamarić, »Nove potvrde za Dujma Vuškovića«, u: Joško Belamarić, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split: Književni krug, 2001.
4. Bernard Berenson, *Talijanski slikari renesanse*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1959. [prvo izdanje 1936.]
5. Rachel Billinge, Giorgia Mancini, »Giorgio Chulinovich, detto Schiavone«, u: *Mantegna e Padiva 1445-1460* (Padova, Musei Eremitani, 16.9.2006.-14. 1.2007.), (ur.) Davide Banzato, Alberta De Nicolo Salmazo, Anna Maria Spiazzi, Milano: Sikra, 2006.
6. Brigit Blass-Simmen, »Cultural Transfer in Microcosm, Padua and Venice: An introduction«, u: *Padua and Venice: Transcultural Exchange in the Early Modern Age*, (ur.) Brigit Blass-Simmen, Stefen Weppelmann, Berlin, Boston: Walter ed Gruyter GmbH, 2017.
7. Hugh Brigstocke, »Memoirs od the Duke of Urbino – James Dennistoun: Collestor and Traveller«, u: *Connoisseur* 198, broj 798 (kolovoz 1978.)
8. Raimondo Callegari, »Su due polittici di Giorgio Schiavone«, u: *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, 1998.
9. Stephen J. Campbell, Jeremie Koering, »In search of Mantegna's Poetics: An introduction«, u: *Andrea Mantegna: Making Art (History)*, (ur.) Stephen J. Campbell, Jeremie Koering, Oxford: Wiley-Backwell, 2015
10. Stefano G. Casu, »Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione«, u: *Proporzioni - Anali della fondazione Roberto Longhi*. 1(2000.)
11. Hugo Chapman, »Giorgio Chulinovich, called Giorgio Schiavone (?1433/6-1504) The Virgin and Child«, u: *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his Contemporaries* (London, british Museum, 23.1.-18.4.1998.), (ur.) Hugo Chapman, London: British Museum Press, 1998.
12. Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy – Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia – from the fourteenth to the sixteenth century. Volume I*, London: John Murray, 1871.
13. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools – secon edition (revised)*, National Gallery catalogues, London: Publicationa Dept., National Gallery, 1961.
14. James Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy, 1440-1630*, London: London Lane, 1909.

15. Lamberto Donati, »Della pittura di Giorgio di Tommaso da Scardona (1433?-1504)«, u: *Archivico strico per la Dalmazia*, 5(1930.)
16. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, Nicolais Penny, *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven, London: Yale University Press, National Gallery Publication Limited, 1991.
17. Cvito Fisković, »Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima«, u: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 52/1935-1949, Split, 1954.
18. Duncan Forbes, *Artists, Patrons and the Power of Association: The Emergence of a Bourgeois Artistic Field in Edinburgh, c. 1775 – c. 1840*, doktorski rad, St. Andrews: University of St. Andrews, 1996.
19. »Glasoviti slikari ilirski« u: *Danica ilirska*, Zagreb, 7. srpnja 1838.
20. Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.
21. Emil Hilje, »Dva popisa dobara splitskih slikara iz 15. stoljeća«, u: *Radovi zavoda povijesnih znanosti HAZU u Zadru*, sv. 49 (2007.)
22. Irene Favaretto, »Giorgio Čulinović, detto lo Schiavone«, u *Dopo Mantegna – arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI* (Padova, Palazzo della ragione, 26.6.-14.11.1976.), Milano: Electa, 1976.
23. Grgo Gamulin, »Dvije hipoteze za Čulinovića«, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 15(1963.)
24. James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1998.
25. George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Paintings of North East Italy*, Firenca: Casa Editrice Le Lettere, 2003.
26. Felix Franz Hofstätter, *Nachrichten von Kunstsachen in Italien*, sv. 2, Beč: Joseph Edlen von Kurzbeck, 1792.
27. Charles Holmes, *Old masters and modern art. The National Gallery. Italian schools*, London: G. Bell and Sons, 1923.
28. Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, London: Yale University Press, 1993.
29. Duško Kečkemet, »Čulinović, Juraj«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti: svezak I A-Ćus*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1959.
30. Stanko Kokole, »Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London«, u: *Venezia arti* 4, 1990.
31. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb: Narodna tiskarna Dra. Ljudevita Gaja, 1858.

32. Kristijan Juran, *Otok Murter u razdoblju mletačke uprave (1412.-1797.)*, doktorski rad, Zadar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zadru, 2008.
33. Petar Kolendić, »Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku«, u: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 43 (1920.)
34. Vittorio Lazzarini, Andrea Moschetti, »Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV«, u: *Nuovo Archilivo veneto, tomo XV, parte I* NS, 8 (1908.)15, 1908.
35. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990.[1979.]
36. Louise C. Matthew, »The painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures«, u: *The Art Bulletin* 80 (1998.)
37. Milan Pelc, *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.
38. Kruno Prijatelj, »Prilog poznavanju zadarskog i šibenskog slikarstva XV. stoljeća - Zapažanja uz sliku Bogorodice s Djetetom u franjevačkoj crkvi u Zadru«, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 8 (1954.)
39. Kruno Prijatelj, *Juraj Čulinović*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, (1954?)
40. Kruno Prijatelj, »Čulinovićeva (?) Bogorodica u splitskoj galeriji«, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji II*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1968.
41. Kruno Prijatelj, »Juraj Čulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca«, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 3-6,(1982.), (Zbornik radova sa skupa *Juraj Matejev Dalmatinac*)
42. Kruno Prijatelj, »Slikarstvo resesanse u Dalmaciji i Istri«, u: Kruno Prijatelj, *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII-XIX, st.)*, Split: Književni krug, 1995.
43. Kruno Prijatelj, »Uz novo restauriranje Čulinovićeve šibenske Bogorodice s Djetetom na prijestolju«, u: *Petricijev zbornik II, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36 (1996.)
44. Aleksander Rauch, »Renaissance Painting in Venice and Northern Italy«, u: *The Art of the Italian Renaissance: architecture, sculpture, painting, drawing*, (ur.) Rolf Toman, Potsdam: h.f. Ullmann publ. GmbH, 2015.
45. Giovambatista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie. Parte prima*, Padova: Nella Stamperia del Seminario, con licenza de'superiori, 1765.
46. Artur Schneider »Juraj Čulinović, hrvatski slikar XV. Veka«, u: *Nova Evropa*, Zagreb, 26.12. 1932.
47. Artur Schneider, »Uz slike Jurja Čulinovića«, u: *Hrvatska revija* X/8, 1937.

48. Anđelo Uvodić, *Juraj Čulinović (Giorgio Schiavone) - Dalmatinski slikar XV stoljeća*. Split: Galerija umjetnina Primorske banovine, 1933.
49. Claire Van Cleave, *Master Drawings of the Italian Renaissance*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.
50. Raimond van Marle, »Una Madonna ignota di Giorgio Chulinovich detto lo Schiavone«, u: *Bollettino d'arte*, 27(1934.)
51. Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawing, sculptures, illuminated mss., vol III*, London: John Murray, 1854.
52. Ralph Nicholson Warrum, *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. Thirty-seventh edition*, London: Eyre and Spottiswoode, 1863.
53. Ronald Howard Wilenski, *Mantegna (1431-1506) and the Paduan School*, London: Faber i Faber, 1947.
54. Carlo Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche, vol. I: dalle origini al primo rinascimento*, Firenze: Nardini Editore, 1988.

Arhivski izvori:

1. London, National Gallery Research Centre, National Gallery Archive, inv. br. 630, Catalogue of the Pictures in the National Gallery, having reference more particularly to their material condition, Vol 3.
2. London, National Gallery Research Centre, National Gallery Archive, inv. br. 904.
3. London, National Gallery Research Centre, National Gallery Archive, NG6/13/179, Pismo za W: Morrill, 6. veljače 1888.
4. London, Research Centre National Gallery, National Gallery Archive, inv. br. 90, Pismo upućeno Martinu Daviesu, 29. listopada 1954. godine.

Internetni izvori:

1. www.intratext.com/ixt/ENG1293/_P92.HTM (pristupljeno: veljača 2018.)

8. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

1. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 11. 11. 2017.)
2. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 11. 11. 2017.)
3. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 11. 11. 2017.)
4. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 11. 11. 2017.)
5. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery (snimila Antonija Bratković)
6. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-pieta> (pregledano 3.12.2017.)
7. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-pieta> (pregledano 3.12.2017.)
8. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-pieta> (pregledano 3.12.2017.)
9. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery, detalj (snimila Antonija Bratković)
10. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-anthony-of-padua> (pregledano 3.12.2017.)
11. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-anthony-of-padua> (pregledano 3.12.2017.)

12. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-anthony-of-padua>(pregledano 3.12.2017.)
13. Juraj Čulinović, *Sveti Bernardin Sijenski*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-bernardino>
(pregledano 4.12.2017.)
14. Juraj Čulinović, *Sveti Bernardin Sijenski*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-bernardino>
(pregledano 4.12.2017.)
15. Juraj Čulinović, *Sveti Ivan Krstitelj*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-john-the-baptist>
(pregledano 6.12.2017.)
16. Juraj Čulinović, *Sveti Ivan Krstitelj*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-john-the-baptist>
(pregledano 6.12.2017.)
17. Juraj Čulinović, *Sveti Ivan Krstitelj*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-john-the-baptist>
(pregledano 6.12.2017.)
18. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-peter-martyr>
(pregledano 6.12.2017.)
19. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-peter-martyr>
(pregledano 6.12.2017.)
20. Juraj Čulinović, *Sveti Petar Mučenik*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-peter-martyr>
(pregledano 6.12.2017.)
21. Juraj Čulinović, *Sveti Jeronim*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-jerome> (pregledano 6.12.2017)
22. Juraj Čulinović, *Sveti Jeronim*, London, National Gallery, detalj; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-jerome> (pregledano 6.12.2017)

23. Juraj Čulinović, *Sveta Katarina Aleksandrijska*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-catherine> (pregledano 10.12.2017.)
24. Juraj Čulinović, *Sveta Katarina Aleksandrijska*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-catherine> (pregledano 10.12.2017.)
25. Juraj Čulinović, *Sveti Sebastijan*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-sebastian> (pregledano 10.12.2017.)
26. Juraj Čulinović, *Sveti Sebastijan*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-sebastian> (pregledano 10.12.2017.)
27. Juraj Čulinović, *Sveti Sebastijan*, London, National Gallery, detalj (snimila: Antonija Bratković)
28. Juraj Čulinović, *Nepoznata svetica*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-a-female-saint> (pregledano 10. 12. 2017.)
29. Juraj Čulinović, *Nepoznata svetica*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-a-female-saint> (pregledano 10. 12. 2017.)
30. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 15. 12. 2017.)
31. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 15. 12. 2017.)
32. Juraj Čulinović, *Sveti Ljudevit Tuluški i sveti Antun Padovanski*, Padova, Dijecezanski muzej, detalj (snimila: Antonija Bratković)
33. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, Torino, Galleria Sabauda, detalj; izvor: <https://www.pinterest.com/rinascieuropa/giorgio-schiavone/> (pregledano: 6.11.2017.)
34. Carlo Crivelli, *Madonna di Montefiore*, oko 1471., Bruxelles, Musees Royaux des Beaux-Arts; izvor: <https://www.pinterest.co.uk/pin/503769908296820618/> (pregledano: 3.1.2018.)

35. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child-enthroned> (pregledano 11. 11. 2017.)
36. Andrea Mantegna *Poliptih svetog Luke*, 1453-1454., Milano, Pinacoteca di Brera, detalj; izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_-_San_Luca_Altarpiece_-_WGA13948.jpg (pregledano 14.1.2018.)
37. Juraj Čulinović, *Imago pietatis*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-pieta> (pregledano 3.12.2017.)
38. Filippo Lippi (?), *Pietà*, Ostrogon, Keresztény Museum; izvor: Stefano G. Casu, »Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione«, u: *Proporzioni - Anali della fondazione Roberto Longhi*. 1(2000.)
39. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom*, Pariz, Musée Jacquemart-André; izvor: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?view=list&batch=10&sortby=LOCALIZZAZIONE&page=2&fulltextOA=Schiavone+Giorgio&percorso_ricerca=OA&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true (pregledano 12.1.2018.)
40. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom*, Pariz, Musée Jacquemart-André, detalj; izvor: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?view=list&batch=10&sortby=LOCALIZZAZIONE&page=2&fulltextOA=Schiavone+Giorgio&percorso_ricerca=OA&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true (pregledano 12.1.2018.)
41. Juraj Čulinović, *Sveti Antun Padovanski*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-anthony-of-padua> (pregledano 3.12.2017.)
42. Andrea Mantegna, *Sveti Bernardin Sijenski*, oko 1450., Bergamo, Accademia Carrara; izvor: <https://nga.gov.au/exhibition/renaissance/Default.cfm?IRN=202359&BioArtistIRN=11995&mystartrow=13&realstartrow=13&MnuID=3&ViewID=2> (pregledano 12.1.2018.)
43. Juraj Čulinović, *Sveti Bernardin Sijenski*, Milano, Museo Poldi Pezzoli; izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardino_of_Siena_Juraj_Culinovic.jpg (pregledano 12.1.2018.)
44. Juraj Čulinović, *Sveti Bernardin Sijenski*, London, National Gallery; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-bernardino> (pregledano 4.12.2017.)

45. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa svetim Antunom Padovanskim i svetim Petrom Mučenikom*, Pariz, Musée Jacquemart-André; izvor:
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?view=list&batch=10&sortby=LOCALIZZAZIONE&page=2&fulltextOA=Schiavone+Giorgio&percorso_ricerca=OA&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true (pregledano 12.1.2018.)
46. Juraj Čulinović, *Sveti Ivan Krstitelj*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-john-the-baptist> (pregledano 6.12.2017.)
47. Juraj Čulinović, *Sveti Franjo i sveti Jeronom*, Padova, Dijecezanski muzej, detalj (snimila: Antonija Bratković)
48. Juraj Čulinović, *Sveti Jeronim*, Bergamo, Accademia Carrara; izvor:
<https://www.pinterest.com/rinascieuropa/giorgio-schiavone/> (pregledano 6.12.2017.)
49. Carlo Crivelli, *Madonna Huldschinsky*, oko 1460., San Diego, San Diego Museum of Arts; izvor: [https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Huldschinsky_\(Carlo_Crivelli\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Huldschinsky_(Carlo_Crivelli)) (pregledano 9.12.2017.)
50. Juraj Čulinović, *Sveta Katarina Aleksandrijska*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-saint-catherine> (pregledano 10.12.2017.)
51. Natpis imena obitelji Roberti, Padova, crkva svetog Nikole (snimila: Tanja Trška)
52. Kapela svete Ispovjedi, Padova, crkva svetog Nikole (snimila: Tanja Trška)
53. Križni svod kapele svete Ispovjedi, Padova, crkva svetog Nikole (snimila: Tanja Trška)
54. Kapela svete Ispovjedi, Padova, crkva svetog Nikole (snimila: Tanja Trška)
55. Rekonstrukcija razmještaja slikanih polja padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića u Dennistoun Collection prema opisu Gustava Friedricha Waagena
56. Carlo i Vittore Crivelli, *Poliptih Monte San Martino*, San Martino; izvor: Carlo Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche, vol. I: dalle origini al primo rinascimento*, Firenca: Nardini Editore, 1988.
57. Rekonstrukcija razmještaja slikanih polja padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića u kolekciji National Gallery u Londonu prema opisu Martina Daviesa iz 1961. godine
58. Juraj Čulinović, *Sveti Ludovik i sveti Antun Padovanki*, Padova, Dijecezanski muzej (snimila: Antonija Bratković)
59. Juraj Čulinović, *Sveti Franjo Asiški i sveti Jeronim*, Padova, Dijecezanski muzej (snimila: Antonija Bratković)
60. Prijedlog rekonstrukcije razmještaja slikanih polja padovanskog poliptiha Jurja Čulinovića temeljen na dimenzijama slikanih polja

61. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
62. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
63. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
64. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
65. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
66. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
67. Pismo C. L. Eastlakea Morrelliju; izvor: London, Research Centre National Gallery, National Gallery Archive, inv. br. 630. (snimila: Antonija Bratković)
68. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery (snimila: Antonija Bratković)
69. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
70. Nepoznati autor (sljedbenik Donatella), *Bogorodica s Djetetom ispod luka*, sredina 15. stoljeća, Washington D.C., National Gallery of Art; izvor: <https://www.nga.gov/>
(pristupljeno: 6.2.2018.)
71. Juraj Čulinović, *Bogorodica s Djetetom*, London, National Gallery; izvor, detalj:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgio-schiavone-the-virgin-and-child>
(pregledano 6.12.2017.)
72. Giovanni da Pisa, *Bogorodica s Djetetom*, Berlin, Staatliche Museen; izvor:
<http://www.smb.museum/home.html> (pregledano 6.2.2018.)

73. Giovanni da Pisa, *Bogorodica s Djetetom*, 1444.-1460., Vaduz, Sammlungen des regierenden Fürsten von Lichtenstein; izvor: <http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/1034.asp> (pristupljeno 6.2.2018.)
74. Pripisano Nicoli Pizzoli ili Giovanniju da Pisi, *Bogorodica s Djeteom*, oko 1450., Detroit, Detroit Institute of Arts; izvor: <https://www.dia.org/> (pristupljeno 6.2.2018.)

9. SUMMARY

Juraj Čulinović's paintings in National Gallery in London

Juraj Čulinović is fifteenth century renaissance painter of Croatian heritage who studied painting in Francesco Squarcione's workshop in Padua. This thesis is focused on two of his works that are part of National Gallery Collection in London: Altarpiece from Paduan church of St. Nicolo and *Madonna with Child*. These painting are currently in store and are not for public viewing. Direct contact with paintings enabled thorough research upon all aspects of the work. In addition to formal analysis, this research was enlarged with documents and archive notations form National Gallery Archive fundus in National Gallery Research Centre.

Čulinović's altarpiece was made for the church of St. Nicolo in Padua. After, it was part of various collections in Edinbrough and Paris before it ended in London's National Gallery Collection. This altarpiece contains ten paintings with representaions og various saints, *Imago pietatis* and Madonna with Child. All thees paintings have golden bachground with detailed human figures up front. There are no documents or descriptions about how these painting were originally organized, hence many researchers gave their visions on this matter. Thus, one of the saints is still not identified. This femail morty ispainted with book and a palm lief. For most of his paintings on this altarpiece Čulinović used some of technical solutions made by artists from his circle.

Madonna with Child is a typical paduan reproduction of half-lengh Virgin with Child Christ by her side. They are painted in highly decorative arch-work detailed with sami-antiq details. Thus, painting is full of Christian symbols, in terms of various fruit and animal motives. One of the questions that is intriguing researcherches is the meaning of letters »A« and »P« painted on both sides of painting.

KEY WORDS: Juraj Čulinović, National Gallery in London, altarpiece from St. Nicolo in Padua, Madonna with Child, renaissance